



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Fotograma del vídeo *"FRONTERA"* de Anna Malagrida, 2009.

EL VELO PINTADO

Jesús Ruiz Bago

Tutora: Aurora Fernández Polanco

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Teoría y práctica del arte contemporáneo

Convocatoria: septiembre

Año: 2011

EL VELO PINTADO

Jesús Ruiz Bago

Tutora: Aurora Fernández Polanco

TFM

Trabajo Fin de Master

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.
Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Teoría y práctica del arte contemporáneo

Convocatoria: septiembre
Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

Índice

Resumen (Abstract).....	4
Introducción.....	6
1. VELAR (de <i>velum</i>)	
1. 1. Tocar con los ojos (<i>El Cristo Velato y la Sábana Santa</i>).....	10
1. 2. Veladura y (Re-) velado, construir con velos (<i>Punto de vista desde la ventana del estudio de Gras de</i> <i>Niépcé y Autorretrato de Da Vinci</i>).....	19
1. 3. Velar para morir como realidad y producirse como ilusión (<i>El Velo de Popea, las Venus de Cranach, La filosofía del</i> <i>dormitorio de Magritte y la Venus de Fréjus</i>).....	28
1. 4. En las fronteras de la transparencia (<i>Leto, Dione y Afrodita del Partenón, Wrapped Coast de</i> <i>Christo y Jeanne-Claude y El hombre sin sombra de Paul</i> <i>Verhoeven</i>).....	36
1. 5. La envolvente del velo: barrera y separadora de espacios (<i>Frontera de Anna Malagrida, El caminante sobre el mar</i> <i>de nubes de Friedrich y Crepúsculo sobre el lago de Turner</i>).....	43
1. 6. Borroso (¿o velado?) (<i>Los escondidos de Halim Al-Karim, Los retratos de Richter</i> <i>y Los Militares de Rosangela Rennó</i>).....	50
2. TAPAR	
2. 1. El velo borrador (<i>Sin título de Jasper Johns, Réquiem para una metamorfosis de Jan</i> <i>Fabre, Huipil de tapar de Mariana Yampolsky y La cortina Parrasia</i>).....	63
Conclusión.....	74
Bibliografía.....	76
Agradecimientos.....	80
Breve presentación curricular.....	81

Resumen

Palabras Clave: Velar, borrar, tacto, aparecer, desaparecer, tenuidad.

A partir de las imágenes de una serie de obras de arte y la definición del velo como cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra, analizaremos las cuestiones que plantea este objeto desde el punto de vista de la pintura y la fotografía. El velo tiene la capacidad de la alteridad, puede ser él y apariencia de otra cosa al cubrirla. Nos permite ver lo velado al tacto, cualidad que le sitúa en relación directa con el discurso de la imagen divina impresa, como el sudario de Turín. Su poder se basa en la tenuidad, capacidad para pasar desapercibido, disimulándose a sí mismo al igual que es capaz de atenuar lo que envuelva. Contiene, a la vez que separa y dependiendo de su transparencia u opacidad, puede dejar ver más o menos lo que cubre, por este motivo, ha sido un instrumento muy utilizado para seducir, sobretodo, por la mujer. Estas cualidades contagian a su vez a la imagen pictórica y fotográfica, ya que el velo está enraizado en sus orígenes, cuya apariencia tiene más interés del que nos permite ver...

Abstract

Key words: Veil, erease, touch, appearance, disappear, tenuity,

From the images of a serie of works of art and the definition of the veil as something thin, light and floating, which covers roughly the view of another, we will discuss issues raised by this object from the standpoint of painting and photography. The veil is capable of adopt the appearance of the veiled object. It has the quality of otherness. We can see objects when the veil rest on them, a quality that puts it in direct relation to the discourse of the divine image printed, as the Shroud of Turin. Its power is based on the tenuity, ability to go unnoticed. Contains, while separating and depending on the transparency or opacity, may reveal more or less what it covers, for this reason, has been a widely used tool to entice, to seduce, especially by women. These qualities spread at the same time the painted and photographic image. We find the veil since the very origins of painting and photography, whose appearance has more interest than it lets us to see...

A Jesús Ruiz Bravo y Pilar Bago Pastor

Introducción

“La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa [...]. Porque lo bello no es el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo [...] develado se mostraría infinitamente insignificante [...] Jamás se ha comprendido una verdadera obra de arte, excepto cuando se ha presentado inevitablemente como misterio.”

Walter Benjamin, *La afinidades electivas de Goethe*

He titulado este trabajo *El velo pintado* para aportar una cierta carga poética a un estudio basado en el velo y su aplicación al campo pictórico, y además coincide con el título de una novela de William Somerset Maugham. Esta novela, de principios del siglo XX, trata de Walter Fane, un médico inglés, y Kitty, una chica consentida que harta de seguir las imposiciones de sus padres ve en el matrimonio con Walter la forma de escapar del ambiente familiar. De este drama amoroso parecido al folletín novelesco, en el que la trama se va enredando a medida que transcurre la novela, me interesa sólo la frase que utiliza Somerset Maugham como introducción:

“... el velo pintado al que quienes viven llaman Vida.”

Maugham realiza con esta frase una bella comparación entre la vida y el velo. Pero este velo no se refiere al objeto, sino a un velo pintado: representado. Con esta característica que le añade, parece hacer referencia a ese acto ritual del crear que es la pintura: construimos con veladuras para crear imágenes al igual que vivimos creando nuestros propios velos, los conceptos de las cosas a través de las relaciones con nosotros mismos, con los otros y con nuestro entorno. En la unión del título con la trama de la novela, se produce una comparación entre el desarrollo de una obra pictórica, que se va construyendo a lo largo de una aglomeración de velos de pigmento aglutinado, con la sucesión de los acontecimientos que, envolviendo a los personajes y afectándolos, van construyendo su propia historia.

De la infinidad de aspectos que afectan o que interesan al pintor, el velo es uno de los conceptos más interesantes ya que sus acepciones se enroscan en las raíces del propio origen de la pintura, convirtiéndolo en un sencillo pero potente indicador de la acción del propio pintar, de ahí que llamemos al acto de velar con pintura *veladura*.

Según el diccionario de la RAE el velo (del latín *velum*) es una cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra. Por otro lado, para esta institución la palabra veladura es una Tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado. Ésta definición no me parece tan acertada como la de velo, por eso prefiero la que da Ralph Mayer en su libro

Técnicas pictóricas y materiales en el que compara la veladura con *el efecto que se obtiene al superponer una hoja de celofán de color sobre una superficie de otro color*¹. El propio Mayer cuenta en su libro, que la veladura es una acción que pertenece al campo de la pintura artística y añade que *existen pocos procedimientos técnicos en los que se manipulen los efectos de color transparente y opaco, o donde las diferencias sean tan significativas*. Tanto la veladura como el velo basan su propia existencia en la acción del aparecer y el desaparecer. Es aquí donde reside mi interés por el velo, utilizado en el contexto de la creación de imágenes, en el poder de sugerencia que posee y que aporta, ya que tal y como dijo Maurice Blanchot:

“Lo esencial de la imagen [el ser de la imagen] consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y - no obstante - más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrevelada [oculta] y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas”²

En la cita que encabeza este estudio, Benjamin nos habla de la contradicción que existe en el cubrir del velo, que a la vez deja ver. Podríamos decir, por tanto, que la obra de arte siempre se nos presenta bajo un velo, tal vez no con la forma de la tela que lo caracteriza, sino por su propia esencia que vela a veces el significado pero se revela en cuanto a apariencia. Al igual que la obra de arte vivimos en un mundo donde no todo es lo que aparenta ser. Pascal Quignard dice, refiriéndose a la obra de La Tour, algo que podemos hacer extensivo a toda imagen:

“Las pinturas de la Tour son imágenes y son enigmas. Un enigma es algo que se da a entender sin decirlo. Este mundo es doble.”³

Como podremos ver en las siguientes páginas, en este trabajo abordaremos, este “enigma”, esta dualidad de la obra de arte, a través de un juego metafórico que nos plantea problemas, bien sabidos, en torno a la representación, que han sido utilizados por todos los estudiosos de manera parcial y que he intentado ampliar lo más posible utilizando el campo semántico del velar, concretamente, de la acepción o acepciones cuyo origen proviene de *velum*, no de *vigilāre*.

Al utilizar metodológicamente el campo semántico del velo, este trabajo tiene la estructura y la duración que el propio juego le ha impuesto y para no extenderme en cada una de las acepciones con las que he trabajado, debido a la riqueza de significado y etimología de las palabras, he decidido acompañarlas siempre de prácticas artísticas que me ayudaran a establecer el discurso.

¹ Véase en: **MAYER, Ralph**. *Materiales y técnicas del arte*. Pág. 265.

² Véase en: **BARTHES, R.** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Pág.160-161.

³ Véase en: **QUIGNARD, Pascal**. *Georges de la Tour*. Cap. VIII, pág. 43.

El velo es un objeto con una capacidad metafórica de amplio espectro, por eso me he centrado sólo en tres de sus múltiples cualidades para elegir las obras que aparecen en este trabajo: la plasticidad (de plástico, que es dúctil, blando, fácil de modelar), la transparencia y la opacidad (éstas dos últimas dependen necesariamente de otra que es la densidad). He escogido éstas cualidades porque son compartidas tanto por el objeto del velo como por el procedimiento de la veladura y según esto he dividido el escrito en dos partes:

La primera: Velar. Corresponde a las problemáticas que el velo plantea respecto a sus cualidades de transparencia y plasticidad. En este apartado mostraremos ese estado de supuesto ocultamiento que el velo realiza sobre los objetos (que irremediabilmente provoca a la mirada).

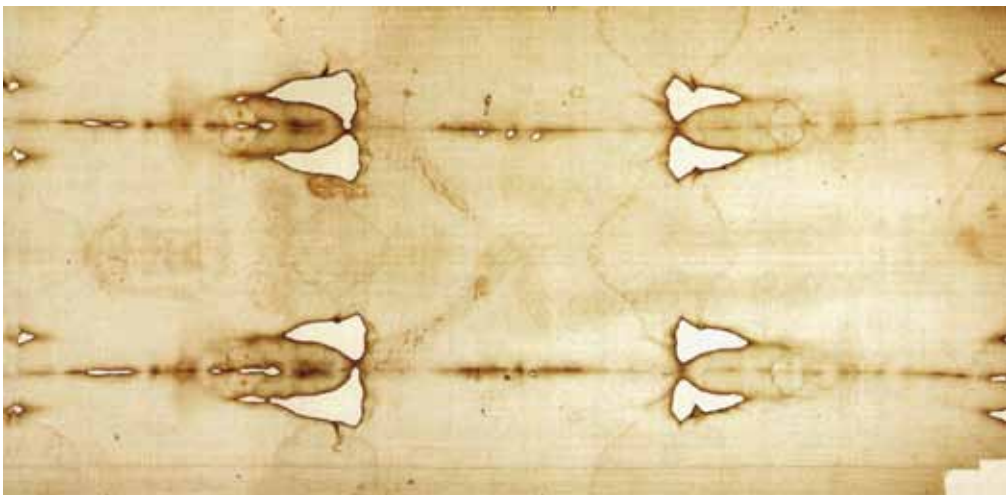
La segunda: Tapar. Veremos otros ejemplos en los que se utiliza la palabra velo para designar unos paños que cubren ocultando por completo (el objeto) a la mirada.

1. VELAR

(de velum)

1. 1. Tocar con los ojos ⁴

(El Cristo Velato y la Sábana Santa)



“Y para los que así están obrando, velo, cortina, drapeado, no es nada menos que la morada de Dios, su morada, su ethos, su estar ahí, su estancia, su alto por venir.”

Jacques Derrida, *Velos*

⁴ Véase en: **PALLASMAA, J.** *Los ojos en la piel*.

El título de este capítulo es un pequeño homenaje al libro *Los ojos en la piel* de Juhani Pallasmaa. Libro fundamental para el entendimiento de la cualidad de alteridad del velo, pues ésta se produce en la conjunción de dos sentidos: la vista y el tacto. El velo permite ver al tocar los objetos.

Antes de introducirnos en la obra del *Cristo Velato* (1753) de Giuseppe Sanmartino (1720-1793), me gustaría apuntar que, en esta obra “bajo el velo”, se encuentra una representación del cuerpo de Cristo. Este hecho aporta una doble carga a la escultura: por un lado, simbólica, en tanto se refiere al velo que cubre el cuerpo y por otro, hace que ésta sea una de las obras que más cuestiones me han aportado al compararla con otras. En principio, la estatua del “Cristo Velato”:

“...iba a ser realizada por Antonio Corradini, que había labrado ya “la modestia”. Sin embargo, éste murió en 1752 y sólo tuvo tiempo para terminar un modelo en arcilla de Cristo que se encuentra en el Museo de San Martino. Así fue como Raimondo di Sangro encargó a José Sanmartino, un joven artista napolitano, “una estatua de mármol esculpida a tamaño natural, representando a Nuestro Señor Jesucristo muerto, cubierto con un sudario transparente hecho de la misma medida de la estatua.”⁵



La Pudicia
Antonio Corradini
(1752) Museo Capilla de Sansevero, Nápoles



Busto de una mujer velada.
Antonio Corradini
(1717-1725) Museo del Settecento italiano, Venecia

El velo del *Cristo Velato* es un velo de mármol. En él, se concentran todas las cualidades de esta piedra con indiferencia de la representación que le da forma. Una de esas cualidades es la translucidez, que es la cualidad de un cuerpo para dejar pasar la luz, sin dejar ver los objetos nítidamente ⁶. Esto es interesante, pues el material en el que este cuerpo velado está hecho es ya en sí un material frontera entre la transparencia y la opacidad. La densidad es lo que determina la opacidad de este material, por eso, aunque este velo

⁵ Véase página web del Museo Cappella Sansevero:
<http://www.museosansevero.it/cappellasansevero/cristovelato>

⁶ Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

es “transparente” en la medida en que cubriendo al Cristo permite ver la forma de su cuerpo, es una transparencia densa. Sin duda el efecto de la ligereza del velo recuerda a la famosa *draperie* de los griegos y aunque su sentido, difiere del de los griegos, no cabe duda de que, tanto en un caso como en otro, el velo no tapa el cuerpo sino que lo revela (*Del lat. revelāre: Dicho de Dios: Manifestar a los hombres lo futuro u oculto*) ⁷. Según Origlia Giangiuseppe, principal biógrafo de Raimondo di Sangro (s.XVII):

“...el Cristo está «todo recubierto de una hoja de velo transparente de la misma piedra.» ⁸



Detalle del *Cristo Velado*. **Giuseppe Sanmartino** (1752) Museo Capilla de Sansevero, Nápoles

La densidad de este velo procede del esculpido del mármol y de su posterior pulido, por lo tanto el velo ha sido moldeado con el cuerpo, es, por tanto, parte de éste cuerpo. Que para nosotros como espectadores se nos presente como un velo que esconde un cuerpo, es algo que debemos a la habilidad y la astucia de San Martino, sin embargo, no debemos olvidar que el velo es el mármol igual que el cuerpo que hay debajo. Esto es algo importante, pues el velo es un objeto en sí con unas cualidades propias y lo que nos interesa de él es esa propiedad de alteridad que tiene con los cuerpos sobre los que se deposita. Por otro lado, es igualmente interesante este dato, ya que la habilidad de San Martino fue de tal manera puesta en duda, que dio lugar a leyendas que en su época, se divulgaron a través de los miles de visitantes que la obra del italiano produjo a partir de su creación. La gente asombrada por la “transparencia” con la que Sanmartino logró reproducir el cuerpo del Cristo bajo el velo, dio lugar a pensar que ésta pericia no era tal, sino que su logro se debía a un proceso alquímico realizado sobre el velo para transformarlo en mármol denominado “marmorizzazione”:

⁷ *Ibidem*

⁸ Véase página web del Museo Cappella Sansevero:
<http://www.museosansevero.it/cappellasansevero/cristovelato>

“El velo de Cristo, es una perla del arte barroco que debemos al inspiradísimo cincel de Sanmartino y la confianza que le ofreció su cliente. Le otorga a la estatua una fascinación aún mayor el hecho de que el trabajo haya sido realizado en un solo bloque de mármol, sin la ayuda de cualquier brebaje alquímico. [...] Entre los muchos admiradores se encuentran Antonio Canova, quien durante su estancia en Nápoles, trató de comprar la escultura sin conseguirlo y más tarde pasó a declarar que daría diez años de su vida por haber sido el escultor de este mármol incomparable. [...] En las memorias de su viaje, el Marqués de Sade elogió «las cortinas y la finura del velo [...] la belleza y la regularidad de las proporciones del conjunto».”⁹

Aunque parezca increíble que el hombre haya llegado a tales extremos de sutilidad no debemos dejarnos engañar por este efecto, sin embargo este velo plantea sin duda unas contradicciones muy interesantes: no es un velo depositado sino moldeado, por tanto Giuseppe tuvo que esculpir el velo al mismo tiempo que dejaba ver el cuerpo del Cristo. Esto significa, que el velo no es un objeto ajeno al cuerpo esculpido, sino que es el mismo cuerpo. Esto es algo importante, ya que el cuerpo representado es el de Dios, y él no está físicamente detrás del velo, sino que es el velo:

“Gracias a un velo dado por Dios, y dar en este caso es ordenar. ¿Que haya finalizado o no con la expiración de Cristo, esta separación increíble (la creencia misma, la fe) será comprendida alguna vez, será comprensible alguna vez en los pliegues velados de una aletheia griega? Ningún ser, ningún presente, ninguna presentación que pueda indicarse en el modo indicativo. Fue, es. Será habrá sido, habría sido para todos los tiempos la sentencia, el dicto de Dios, su veredicto: por medio de Dios orden (es) dado de dar el velo, el velo (es) el don (que él es) ordenado de dar. Nada más que sea. Dios es así el nombre de quien da el orden de dar el velo, el velo entre el santo y el santísimo. Ahora bien, “Dios”, el nombre de Dios, distingue entre el artista y el inventor del velo, por un lado, y un recamador, por otro. Ambos son hombres, si entendí bien, seres humanos, y más bien hombres, no mujeres. Pero no hacen obra de la misma forma. Su forma es otra. [...] Y para los que así están obrando, velo, cortina, drapeado, no es nada menos que la morada de Dios, su morada, su ethos, su estar ahí, su estancia, su alto por venir.”¹⁰

Derrida llega a esta conclusión a través del velo-sábana que los judíos utilizaban para cubrir el arca de la alianza:

“Ese velo será para ustedes, dijo Yavhé a Moisés, La separación entre el Santo y el Santísimo, entre el santuario y el santuario de los santuarios.”¹¹

⁹ Ibídem

¹⁰ Véase en: **CIoux, H. / Derrida, J. Velos.** Pág. 42

¹¹ Ibídem, Págs. 40 - 41.

Dios es el velo, ésa es su “morada”. Esta es la cuestión. Cristo muerto se nos presenta a los mortales transparente del latín trans-, a través, y parens, -entis¹², que aparece. Por tanto, a través de la apariencia (*Del lat. Apparentia: Aspecto o parecer exterior de alguien o algo*)¹³.

¿Es este aspecto o parecer exterior lo que comparten el Cristo Velato y la Sábana Santa de Turín, la *Síndone*? En cualquier caso es el proceso de creación de ambos objetos lo que nos interesa aquí, el cómo se ha creado estos dos velos y su confrontación.

La Sábana Santa, que se supone cubrió el cuerpo de Cristo, no se trata, en principio, de una obra de arte, sino de una reliquia. Se nos presenta a simple vista una tela que parece tener cientos de años por su apreciable tono amarillento, las esquinas oscurecidas y unos cuantos agujeros que se corresponden con los supuestos dobleces en los que la tela ha podido ser plegada. Nada hay en esto que vincule a Cristo con esta tela, si no fuera porque lo que parece el cuerpo de un hombre tumbado aparece sutilmente con un leve cambio de tono, como si hubiera sido borrado: como una huella de algo que quedó impreso: impresionado (en - la presión). El papel o la tela son elementos ligeros, cualquier cosa los hace vulnerables de ser destruidos, cualquier cosa les supone un peligro. Esta vulnerabilidad física del material es confrontada con la acción poderosa de los signos e ideas que ellas visten. Nuestra fascinación por la imagen impresa proviene de aquí y sin remedio nos vemos seducidos por ellas porque en el mismo acto de impresionar el papel se impresionan en nuestra mirada al observarlas: nos tocan con nuestra propia mirada: ¿Cómo es posible concentrar tanto en tan poco?. Sobre este tema Erica Segre dice:

“El velo como sudario, la mortaja y el envoltorio/envolver significa la revelación y el ocultamiento, la transparencia y la opacidad, lo encarnado y lo inmaterial, lo liminal y lo universal, esencia y apariencia, lo temporal y lo eterno, la profundidad y lo efímero, el tacto y lo intangible, la adherencia y lo ilimitado – su contenido siempre difiere e infiere. Remitiéndome a una manual clásico para representar ideas a través de manifestaciones pictóricas, la portada que ilustra el *El alma racional / Anima Rationalis* en la edición ilustrada de Hertel de la *Iconología* de Cesare Ripa, una traducción mexicana que aparece en 1866, dice lo siguiente: La personificación del alma es una figura femenina vestida de blanco, el color de la pureza, el color que no está supuestamente formado por otros colores, así como el alma no está compuesta de cualquier cosa terrenal. Su cabeza está cubierta con un velo transparente, puesto que el alma, según San Agustín [...] es invisible a los ojos humanos. A través del velo, la mujer se ve que es hermosa, ya que Dios, la fuente de toda belleza y perfección, creó al hombre a la propia imagen. [...] Aunque el alma no tiene forma ni cuerpo, debe estar representado por lo tanto a los hombres, que pueden percibir cosas sólo a través de sus sentidos. (Maser, 1971, p. n. n.)”¹⁴

12 Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

13 Ibidem.

14 Véase en: **SEGRE, E.** “The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas,

Se supone que La Síndone estuvo sobre el cuerpo de Cristo, sin embargo ahora se nos presenta sola, sin nada detrás, no hay cuerpo que cubrir, no hay cuerpo que oculte. La stampa de la imagen en la sábana se nos presenta como un indicio, un signo indicador de una matriz, un cuerpo que alguna vez estuvo allí y que ha desaparecido. Esta tela es la última piel que, al igual que la serpiente, es abandonada al transformarse en otra nueva, ya renovada:

“la piel es una entidad porosa y sensible que filtra la relación entre el interior y el exterior y demuestra la reciprocidad de dicha relación. En ella residen los cinco sentidos, u órganos fronterizos, a través de los cuales el cuerpo propio y las cosas que le rodean pueden ser reconocidos, alcanzados, apropiados y manipulados.”¹⁵

La Síndone ha sido recogida, conservada, desplegada y planchada para observar la revelación (*manifestación de una verdad oculta*)¹⁶, el reflejo de lo que alguna vez cubrió. Este objeto es y actúa como una frontera, (ésta es sin duda otra cualidad del velo de la que hablaremos en el quinto capítulo) entre nuestro mundo y el mundo de lo oculto, el mundo de Dios (su morada [Derrida]), un mundo oculto del que no podemos más que intuir las formas. Este velo representa nuestro con-tacto con Dios, pues si en el Cristo Velato el cuerpo se encuentra ahí (aunque no podamos tocarlo porque un velo lo cubre y lo encierra), la Síndone es el medio para tocar a Dios. De esta manera, nosotros podemos tocar su última piel: su apariencia. La Síndone es un velo porque este objeto media, es decir, ocurre entre dos momentos, existe o está en medio de dos cosas, nosotros y Dios.

Existe una stampa de Claud Mellan, conservada en el Museo Rijk en Ámsterdam, que muestra El velo de la Verónica, con la peculiaridad de que toda la imagen está dibujada partiendo de una finísima línea en espiral que se engrosa en ciertas partes para construir los volúmenes de los ojos, la nariz, el cabello, el rostro, la tela y el título de la imagen, de la misma forma que están construídas las líneas de la huella del pulgar que nos da nuestra identidad. El paño de la Verónica es la huella de identidad de Cristo. La Sábana Santa

huipiles and lienzos de Verónica”. En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, February 2005, Pág. 46.
“The veil as a sudarium, shroud and envelope/wrap signifies revelation and concealment, transparency and opacity, the embodied and the inmaterial, the liminal and the universal, essence and appearance, the temporal and the timeless, depth and ephemerality, tactility and the intangible, the enclosed and the limitless - in a surfeit of always inferred but also always deferred content. Turning to another classic manual for representing ideas through pictorial manifestations, the entry for the The Rational Soul/Anima Rationalis in Hertel’s illustrated edition of Cesare Ripa’s *Iconología*, a Mexican translation appearing as late as 1866, reads: The personification of the Soul is a female figure draped in white, the color of purity, the colour which is supposedly not made up of any other colours, just as the soul is not composed of anything earthly. Her head is covered with a transparent veil, since the soul, according to St Augustine [...] is invisible to humans eyes. Through the veil, the woman is seen to be beautiful, since Gog, the source of all beauty and perfection, created man in this own image. [...] although the soul has no form or body, it must be represented thus to men, who can perceive things only through their senses . (Maser 1971:n. p. n.)”

15 Véase en: **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 27.

16 Véase en: *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española*. Tomo IV. 1962. Editorial Ramón Sopena.

representa uno de los Vera Ikon que existen: telas en las que por acción milagrosa la imagen de Cristo queda impresa. Vera Eikon, Vera Ikon, Verdadera Imagen, Verónica:

“Vale la pena recordar que el lienzo de la Verónica, una reliquia consagrada que lleva el sello material impreso del rostro divino, sirve al discurso teológico para legitimar «el culto a Las Imágenes» en oposición a la reforma iconoclasta.”¹⁷



El paño de la Verónica. Claud Mellan. (1649) Museo Rijk, Amsterdam



Detalle en el que se puede observar cómo se forma la imagen a partir de una finísima línea en espiral de la misma forma que las huellas de identidad del dedo.

La imagen de la Síndone parece un negativo fotográfico. Como si de un papel o de una película fotográfica se tratara, ésta parece haber sido velada por la luz (y revelada químicamente después), “tocada” por la luz: “Yo soy la luz del mundo”¹⁸. Según Barthes:

“Parece ser que en latín «fotografía» se diría: «imago lucis opera expressa»; es decir: imagen revelada, «salida», «elevada», «exprimida» [...] por la acción de la luz.”¹⁹

Con el Cristo Velato y la Síndone podemos observar una de las más interesantes propiedades que el velo aporta desde el punto de vista de la mirada: Al ser un plano de tela delgado y ligero con gran plasticidad, envuelve los cuerpos adoptando su forma, por tanto, revelándola, descubriéndola:

“La envolvente contiene y detiene, pero al mismo tiempo recibe y padece.”²⁰

17 Véase en: **SEGRE, E.** “The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica”. En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, February 2005, Pág. 42. “It is worth remembering that the Lienzo of Veronica, a consecrated relic carrying the material imprint of the divine visage, served in theological discourse to legitimize ‘el culto a las imágenes’ in opposition to reformation iconoclasm.”

18 Véase: Biblia. Evangelio de Juan. 8:12

19 Véase: **BARTHES, R.** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Pág.127

20 Véase: **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea.* Pág. 31



La Verónica con su velo.
Hans Memling, (1480)
National Gallery, Washington



El velo de la Verónica.
Domenico Fetti, (1618/22?)
National Gallery, Washington

La capacidad de alteridad del velo es tan pronunciada que dependiendo del grado de ligereza y de adhesión al cuerpo sobre el que se encuentre, puede transformarse en el objeto velado con una alta definición. En el Cristo Velato cuando el velo entra en contacto directo con la piel los volúmenes suelen aparecer con mayor claridad y precisión, mientras que es en las oquedades que hay entre las piernas o entre los brazos donde el velo se descubre como una especie de membrana pegajosa que se extiende por todo el cuerpo del difunto. Sin embargo, cuando retiramos el velo de los objetos como ocurre con la Síndone, vuelve a su estado original, y su forma queda definida por los pliegues y las ondas que se forman al cogerlo. Aquí radica mi interés por este objeto: Puede ser él y apariencia de todo al mismo tiempo, o de otra manera, puede ser apariencia de todo sin dejar de ser él.

La impresión del Cristo muerto de la Síndone parece tratarse, visto así, de un deseo imperioso de recordarnos esta capacidad de ser el otro, cuyo hechizo se desvela (*se devela, del latín develāre: Levantar el velo, quitar o recorrer el velo que cubre algo.*)²¹ al tacto, es decir, retirando el velo:

“Es quizá por el hecho de que me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada, por lo que no me gusta demasiado el Color. [...] en toda fotografía el color es una capa fijada ulteriormente sobre la verdad original del Blanco y Negro. El color es para mí un postizo, un afeite [...] puesto que lo que me importa no es la «vida» de la foto (noción puramente ideológica), sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos, y no con una luz sobreañadida.”²²

21 Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

22 Véase en: **BARTHES, R.** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Pág.128

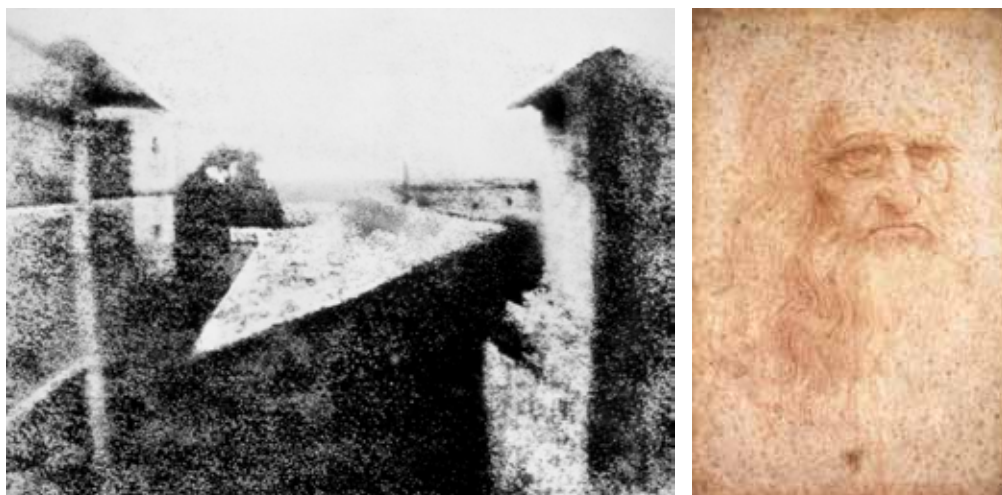
El velo permite tocar los objetos velados con los ojos²³. El velo por sí mismo sólo es una piel que sirve para cubrir los objetos, de tal manera que sosteniéndolo en las manos, a la vista, se une al amplio espectro de telas y por extensión a la indumentaria (ropa) que usamos a diario para vestirnos. Sin embargo lo que seduce del velo a la vista y a los otros sentidos, es la capacidad de transformar su esencia en otra al tacto, de esta manera cuando el velo toca la superficie del objeto velado y transforma su forma para adquirir la del objeto velado, no sólo está transformando su forma al tacto, sino que también está transformando nuestra visión al permitir que nuestros ojos toquen la superficie del objeto velado, por el simple hecho de que se nos da la oportunidad de reconocer, de entender el objeto “oculto” pues el velo tiene ese poder de sugerir, y por tanto de ofrecernos información de una manera mucho más placentera que lo que se nos presenta a la vista como evidencia. el velo permite que toquemos el objeto con nuestra mirada y nos transformemos iniciándose una cadena de seducción y sugerencia inevitable. Según Graciela Trovato “... la palabra indumentaria, viene de induo, <revestir>, mientras se induere significa <transformarse>.”²⁴

23 Véase: **Juhani Pallasmaa** *Los ojos en la piel*.

24 Véase en: **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 28.

1. 2. Veladura y (Re-) velado, construir con velos

(Punto de vista desde la ventana del estudio de Gras de Niépce y Autorretrato de Da Vinci)



“El espíritu de la máquina fotográfica simula el otro mundo en las gradaciones retóricas del blanco y negro, las impresiones negativas y positivas, los efectos de iluminación, rivalizan con el más pictórico de los claroscuros. Lo diáfano nos recuerda que «la luz es la base de lo insubstancial del mundo» y que la fotografía se divierte realizando peregrinaciones especulares a través de la comunicación intervisual y aquella experiencia que es el «siteless»”

Erica Segre ²⁵

25 Véase en: **SEGRE, E.** “The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica”. En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, February 2005, pág. 46. “Photography’s spirit machine simulates the otherworldly in the rhetorical gradations of white and black, negative and positive impressions, lighting effects to rival the most painterly chiaroscuros. The diaphanous reminds us that ‘light is the insubstantial foundation of the world’ and that photography enjoins specular peregrinations through intervisual communication and experience that is ‘siteless’.”

Veladura (*de velar: Tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado*)²⁶ y Revelar (*del latín revelāre: En Fotografía: Hacer visible la imagen impresa en la placa o película fotográfica*)²⁷ son palabras que tienen en común el verbo velar. Este verbo siempre conlleva el hecho de la ocultación, porque el velo siempre oculta algo o lo disimula (*encubrir con astucia la intención; Disfrazar u ocultar algo, para que parezca distinto de lo que es*)²⁸. Por lo tanto, podemos decir que la pintura y la fotografía comparten, de alguna manera, esta cualidad de la ocultación, pues en fotografía, la imagen, no termina viéndose gracias al velo que proporciona la luz durante el proceso de exposición de la película o la placa fotográfica. Sino que es durante el proceso químico del revelado donde la imagen es mostrada (Re-velada). La luz (vela) deja sobre el papel o la placa una imagen latente que no podemos ver hasta que ésta no pasa por el proceso del revelado. En cuanto los químicos tocan el papel o la película, la imagen se revela, se descubre lo oculto:

“Sólo puedo tener la esperanza excesiva de descubrir la verdad por el hecho de que el noema de la Foto es precisamente que esto ha sido y porque vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que hay detrás: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa (lo que está oculto es para nosotros los occidentales más verdadero que lo que es visible). Desgraciadamente, por mucho que escrute no descubro nada: si amplío, no aparece otra cosa que la rugosidad del papel: deshago la imagen en beneficio de su materia; y si no amplío, si me contento con escrutar, sólo obtengo la certeza poseída desde hace tiempo, ¡desde el primer vistazo!, de que esto ha sido efectivamente.”²⁹

Sin embargo, el mecanismo de la veladura actúa de un modo diferente. El pintor, al ir colocando capas de pintura sobre otras, va construyendo la imagen que desea mostrar, de manera que al depositar una capa sobre otra, la imagen anterior queda anulada, y así sucesivamente. De esta manera, la imagen está en continua transformación. Esta forma de proceder es bastante paradójica, pues al mismo tiempo que se está construyendo la imagen deseada, se van destruyendo otras. Éste es uno de los misterios más interesantes de la pintura: El pintor occidental ha suprimido la deixis que el proceso del pintar brinda a la construcción de una imagen, por una concepción aorista de ésta. El profesor e historiador Norman Bryson escribe al respecto:

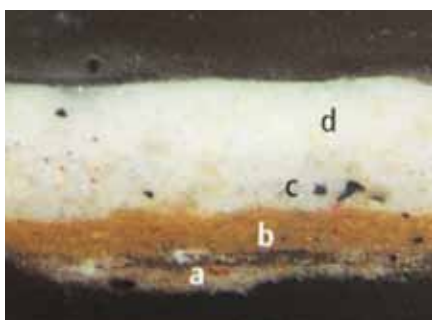
²⁶ Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Véase en: **BARTHES, R.** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Págs.152-153.

“El proceso por el que un determinado cuadro al óleo ha llegado a su estado actual es, por tanto, irrecuperable en casi su totalidad, pues aunque la superficie visible ha sido trabajada, y trabajada como una extensión total, el espectador no puede estar seguro de cuántas superficies más yacen escondidas bajo la que se ostenta en el plano pictórico: la imagen que suprime la deixis no tiene interés por su pasado, excepto para esconderlo en un palimpsesto del que sólo es visible la última versión, sobre un depósito indeterminable de revisiones”³⁰.



Sección transversal de de la manga de la Magdalena ante el espejo (Georges de la Tour) (Ampliación x110), mostrando:

- a) Una capa de tierra de silicio (silicatos aluminomagnesio, cuarzo, y calcita); negro y tierras de colores.
- b) Una capa superior de ocre amarillo hecha con cuarzo, carbonato de calcio y negro;
- c) Una primera capa de relieve compuesta de blanco de plomo con amarillo de plomo y estaño, bermellón, negro, y una pequeña cantidad de carbonato cálcico; y
- d) una capa de blanco con amarillo de plomo y estaño, bermellón, negro, y una gran proporción de carbonato cálcico.

Es cierto que se hace muy difícil reconstruir la historia o el proceso que el pintor ha llevado para realizar la obra, sin embargo, las técnicas de restauración desarrolladas durante las últimas décadas del siglo XX como la reflectografía infrarroja o los rayos X, han permitido, desvelar, diferentes aspectos de algunas obras mostrándonos situaciones de las mismas que ni sus propios autores pensaron que podríamos ver, como por ejemplo los famosos *pentimenti*. Este ejemplo plantea una cuestión muy interesante desde el punto de vista del velo del que hablaremos un poco más adelante. Retomando el texto anterior, Bryson apunta que el pintor, al fin y a la postre, *pinta borrando*:

“Sin embargo, en la presentación de una imagen cuyas fases de transición no se pueden reconstruir, Picasso no hace más que repetir la clásica operación de escamoteo del pigmento opaco manejado siempre como un borrador. Como el punzón en la tablilla, el pincel pinta borrando, como una cobertura indeleble; y cualquiera que fuese la lógica improvisatoria de la construcción del cuadro, esa existencia de la imagen en su propio tiempo de duración, de trabajo, del cuerpo, queda negada por no referir nunca las marcas del lienzo a su localización en la secuencia desvanecida de inspiraciones locales, sino solamente a los ejes gemelos de una temporalidad ajena a la duración —en un lado, el momento de origen, de la percepción inicial, y en el otro, el momento de la conclusión, de la receptividad pasiva—: la temporalidad trascendente de la Mirada.”³¹

Como explica Bryson, la pintura que borra su pasado no quiere mostrar su formación. Y nos habla en concreto de la nulidad de la deixis de la pintura occidental en comparación con la oriental:

³⁰ Véase en: **BRYSON, N.** *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Pág. 104.

³¹ Ibidem, Pág. 105.

“La temporalidad de la pintura figurativa occidental rara vez es el tiempo deíctico de la pintura como proceso: ese tiempo está usurpado y cancelado por el tiempo aorístico del hecho representado. El trabajo de producción queda borrado aun cuando Europa ha empleado medios técnicos que de hecho dan considerables posibilidades a la deixis: encáustica, temple y óleo son potencialmente aún más expresivos deícticamente que la pintura caligráfica, (...)”³²

Retomando el tema de los *pentimenti*, que además viene a colación con el “pintar borrando” de Bryson, se plantea una cuestión que nos interesa desde el punto de vista del velo: ¿Es lo mismo borrar que ocultar? Por supuesto que no. Ambos términos comparten nuevamente el hecho de la ocultación, pero no son iguales, puesto que el procedimiento que lleva a cada acción al ocultamiento no es el mismo. Mientras que el borrar arrastra consigo la desaparición de lo que es borrado, la ocultación se basa en el esconder lo que se pretende ocultar. Digamos que el borrado implica una acción más agresiva contra lo que se pretende borrar. Por el contrario, ocultar es esconder. Esta acción arroja una cierta esperanza de visión sobre lo ocultado. De esta manera los grandes pintores del pasado jamás pensaron que podríamos llegar a inventar máquinas que nos mostrarían los dibujos subyacentes. Existe una obra de Rauschenberg que puede arrojar bastante luz con respecto a las diferencias entre ocultar borrando u ocultar tapando:

“De diferente sesgo es Erased De Kooning Drawing (1953), de Robert Rauschenberg. En 1953, Rauschenberg pidió un dibujo a De Kooning, para a partir de él realizar una obra propia, borrando cada línea del mismo para recuperar la blancura original del papel. A De Kooning le entusiasmó la idea. Buscó entre sus carpetas, y descartó aquellos dibujos que él realmente no echaría de menos, queriendo encontrar uno que considerara una obra lograda. Finalmente, localizó uno de su gusto y se lo dio a Rauschenberg. Éste se lo llevó a su estudio, y con sumo cuidado repasó las líneas de De Kooning hasta conseguir borrarlas del todo, [...]. El resultado es un papel completamente en blanco, en el que si nos fijamos podemos apreciar el leve roce de la goma de borrar. Rauschenberg enmarcó el papel y en la base del marco añadió una inscripción que reza: ERASED de KOONING DRAWING, ROBERT RAUSCHENBERG, 1953. [...] El papel en blanco y el dibujo borrado son exactamente iguales. Pero, con el letrero, entendemos que detrás de ese papel en blanco hay una historia, un acontecimiento. [...] En ese sentido, la cuestión sobre cómo era el De Kooning que Rauschenberg borró en el Erased tiene un sesgo, una magia, que podríamos denominar arqueológica; el Erased de Kooning es el vestigio de una obra para siempre perdida, [...]. [Según la opinión de Calder Reguera esta obra responde] a una estrategia de ocultación, una estrategia que tiene su sentido en la medida en que reclama la acción del espectador, a quien obliga a buscar vías alternativas al ojo para acceder a la obra. Esto es, aún cuando el acceso a eso que de algún modo

³² Ibidem, Pág. 104.

está ahí no se realiza a través de la visión, sino de la palabra, es indudable que algo hay. El Erased de Kooning no es un papel en blanco, sino un papel borrado. Esta diferencia, que, aún sutil, es enorme, es la que separa la obra velada de aquellas que dan la mano a la nada representada, ... [...] En la obra velada, a diferencia de aquellas que hacen de la nada su territorio, hay algo, aunque como hemos dicho, ese algo sólo necesite estar formulado verbalmente.”³³

Los pentimenti, son la evidencia de que los pintores se equivocaban, mostrar una equivocación es mostrar la inseguridad y por eso, el pintor occidental ha seguido un proceso de ocultación del error, tapando éstos con pintura. A diferencia del pintor oriental, cuyo trazo depositado sobre una superficie es único, sin error y por ello concentra en él toda la sabiduría de la práctica previa que ha debido desarrollar antes de crear la obra final, que es reflejo tanto de su sabiduría, como de su seguridad y control de la materia. Aunque es cierto que la forma de pintar occidental con respecto a la oriental, denota una cierta sensibilidad de éste frente al occidental con respecto al soporte y los materiales que ambos utilizan para representar, sería una estupidez juzgar ambas formas de pintar en calidad de mejor o peor, puesto que ambas han aportado a la práctica pictórica increíbles soluciones al hecho de la representación.



Dos fotogramas consecutivos de *El misterio Picasso*. **Henri Georges Clouzot** (1956)

Sin embargo, tenemos que tener en cuenta, que Bryson toma como ejemplo del *pintar borrando* el proceso pictórico de Picasso, por este motivo, es normal que la pintura termine siendo borrada, puesto que su manera de proceder se basa en el tapar, sobre todo en su última etapa.

Observo en Bryson una cierta ligereza³⁴ al denominar este procedimiento del pintor occidental como un *pintar borrando*, pues opino que el proceso es algo más complejo cuando se introduce la veladura. La masa de pintura que el pintor utiliza para construir la imagen (la mezcla del aglutinante y el pigmento) se basa fundamentalmente en la transparencia y la opacidad, es decir, el pintor puede velar. Esto quiere decir que el término *pintar borrando*

³³ Véase: **Calder Reguera** *La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. Págs. 43-46.

³⁴ Véase: **Henri Georges Clouzot**, *El misterio Picasso*.

no sería del todo correcto³⁵, puesto que estaríamos tirando por la borda de la historia de la pintura una cantidad ingente de obras y pintores cuyas obras han sido decisivas para ésta, como pueden ser las obras de la Escuela Veneciana, las veladuras de Tiziano, las neblinas de Turner o las carnaciones de Rembrandt, Rubens y Velázquez. Es cierto que el pintor occidental en el acto del pintar está continuamente jugando con el hecho de la ocultación, pero lucha al mismo tiempo con la imagen que ve en el lienzo y la imagen mental que se mantiene latente a la espera de coincidir con la que se encuentra en el lienzo. Digamos que está a la espera del aparecer. De esta manera, podemos decir que la forma de trabajar del pintor occidental es arqueo-pictórica, porque a la vez que deposita materia, es consciente de lo que hay en la superficie del lienzo, de su textura, de la tela que haya elegido, del aparejo, de la imprimación, etc. Durante todo el proceso tiene presente los elementos que está utilizando, porque sabe que la conformación de la imagen final tendrá las características y estará condicionada por los elementos que se empleen en su formación. Esto es lo que hace por tanto, elegir al pintor occidental, un naranja de cadmio para la imprimación de unas tablillas que van a soportar la apariencia de un rostro, frente a un verde vejiga que va a soportar el cuerpo desnudo de una venus, cuya carne en superficie tendrá el tono verdoso de las venas que cubren todo el cuerpo. Esto demuestra que el pintor occidental tenía una sensibilidad con respecto a la imagen final que quería conseguir. Puesto que trabajaba los elementos que componían la imagen desde las primeras capas, como si la perspectiva albertiana fuese construida, no sólo de forma ilusionista, sino en la profundidad de la materia sobre el plano del cuadro, por superposición de capas físicas de materia más o menos velada u opaca que, aunque tenían una dimensión en sección ínfima, imposible de percibir a simple vista, se trataba al fin y al cabo de una superposición. Según Josu Larrañaga:

“No es éste el momento de citar el extraordinario conjunto de reflexiones teóricas y plásticas que esta mínima anécdota ha permitido realizar en el ámbito de la relación entre la imagen y la obra de arte [se está refiriendo aquí a la competición entre Zeuxis y Parrasio]. Señalaremos tan sólo dos de ellas. Por un lado la caracterización de la imagen pictórica como velo, como cortina reconocible para el espectador (en este caso para un espectador que no es un pájaro, sino un artista, es decir, que conoce el lenguaje de las imágenes y el modo de ser de la pintura como arte), una cortina, una tela que no deja ver lo que hay detrás, que impide la percepción del sentido de la obra: por otro, la comprensión de este sentido, de este «verso» de la obra, entre esta primera tela -representada- y aquella segunda tela -real, tangible- en la que se sustentan los pigmentos y los aglutinantes del lienzo. Éste sería el espacio donde se aloja la condición artística de la imagen. Éste sería su espesor. Creo interesante observar que en esta madrugadora metáfora de la imagen pictórica, ya aparece ésta (la imagen) como negación de sí misma: no habla para sí, no termina en sí, sino que anuncia la

35 A no ser que en la traducción de *borrar* se haya jugado con los términos del inglés: *delete* / *erase*.

existencia de algo oculto tras su apariencia. Y que ésta se refiere a la relación de lo que se muestra con el que ve, al deseo del espectador por correr la cortina para desvelar el contenido de la obra, aquello que la imagen que se muestra (paradójicamente) oculta. Así que lo que le caracterizaría como tal sería, por un lado, la incompletud de la imagen, que en el momento en el que muestra, oculta; y por otro, la condición transferencial de la imagen poética, en tanto envía al espectador a un mundo reflexivo, interpretativo, imaginario, que ya no pertenece al conjunto de formas que vemos”³⁶

Es cierto que en comparación con la pintura oriental carecemos de esa primera impresión y ése fortísimo golpe de seguridad y sabiduría que supone el manejo del material. Sin embargo, la sabiduría del pintor occidental radica en el aprovechamiento de la imagen intermedia entre un estado del cuadro y el inmediatamente siguiente. Aunque este sea una parte ínfima del lienzo, ya que cualquier elemento que se transforme en la superficie de un cuadro, por pequeño que sea, puede afectar a la totalidad. Para el pintor occidental, El tiempo de secado que se debe dejar entre un estado y otro se convierte en proceso de reflexión entorno a la imagen, entorno a la mejoría de la apariencia que está tratando de lograr en la obra. Todo este proceso es totalmente imposible de realizar si no se utiliza la veladura, pues la capacidad de alteridad del velo hace que el pintor pueda ir trabajando el lienzo ampliando a placer el espectro de estadios por los que la imagen del cuadro pueda pasar hasta dar con los efectos que la imagen mental apruebe. La veladura provoca la separación de estadios de una forma tan sutil que se hace casi invisible a la vista:



Santa Faz y Detalle del mismo. **Jacopo Amigoni** (1740) Museo del Prado, Madrid.

“El momento en el que se sitúa la importancia de la obra (opus magnum) en el movimiento de un devenir extremadamente tenue (summa tenuitas), en el movimiento de su casi presencia, es decir su casi desaparición para la mirada. Lo que en pintura Alberti llama la circunscripción (circumscription), es decir “un dibujo del contorno”, se [lleva] a cabo con líneas tan finas que resultan casi invisibles,

³⁶ Véase en: **LARRAÑAGA ALTUNA, J.** “Transferencia y transparencia de la imagen artística”. En: *Bellas Artes*, Vol. 6; abril 2008, Págs. 120-121.

como aquellas que se dice usaba el pintor Apeles cuando practicaba o competía con Protógenes. [...] la casi invisibilidad se convierte aquí en el instrumento gráfico de la visibilidad narrativa, de la claridad, ... [...] La tenuidad queda anexada a la figuración. [...]..., una zona situada entonces entre la visibilidad e invisibilidad donde cobra forma la obra y que podría ser el famoso sfumato de Leonardo”³⁷

Lo que aquí describe Thierry Dávila como una tenuidad, podría hacerse extensivo al propio procedimiento de la veladura. Ya que al igual que la finura del trazo es controlada por Leonardo en el sfumato, la veladura puede ser igualmente controlada mediante gradaciones, utilizando en distintas proporciones el aglutinante, el pigmento y el diluyente. Si Thierry Dávila habla de la formación de esta tenuidad a partir del sfumato de Leonardo, Barthes habla del efecto que produce esta tenuidad, a partir de una foto de la Alhambra. La tenuidad consiste en sugerir, en un aparecer disimulado:

“[...], tengo ganas de vivir allí, con tenuidad, y esta tenuidad jamás la foto de turismo puede satisfacerla. [...] es fantasmático, deriva de una especie de vivencia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo: un doble movimiento que Baudelaire ha cantado en *Invitation au Voyage* y en *vie Antérieure*.”³⁸

La luz es necesaria en el proceso fotográfico porque extiende su velo sobre la superficie que el obturador de la cámara nos permite y durante el tiempo que le ordenamos, pero, después de esto necesitamos un proceso químico por el que el velo de la luz que, a simple vista es invisible, vuelva a aparecernos visible. En fotografía, la luz vela la película que nosotros en el taller revelamos para descubrirla, para hacerla visible: Primero se produce el velar y después el Revelado: Re-, según la RAE no significa sólo repetición, sino también “*movimiento hacia atrás*”, de manera que en fotografía se produce un velado y (a través del revelado) un desvelado de ése velo invisible que ha actuado sobre la imagen y ha endurecido las sales de plata de la emulsión sensible.

“Astucia del vocabulario: se dice «desarrollar una foto*»; pero lo que la acción química desarrolla es lo indesarrollable, una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan sólo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente). *Traducción literal del francés *développer*; su equivalente castellano sería: revelar (N. de T.).”³⁹

El pintor hace uso del lápiz y del pincel como “*instrumento gráfico de la visibilidad narrativa*” (Thierry Dávila) para construir la imagen pictórica. Sin embargo, el fotógrafo anula esta formación de tenuidades manual y el tiempo

37 Véase. DAVILA, T. *De l'inframince: Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*. Pág.

38 Véase en: BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Pág. 74

39 Ibidem, Pág.87.

que supone cada estadio del lienzo y los sustituye por un proceso químico, rápido, en el que la acción de traer a la apariencia la imagen visible queda reducida en el fotógrafo a sostener el papel sensibilizado con una mano mientras con la otra lo baña con el revelador. La huella del pincel queda anulada, sin embargo al acelerar el proceso del aparecer se convierte en algo que no pertenece a este mundo:

“La fotografía tiene que ver algo con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, *achaeiropoietos*?”⁴⁰

Por tanto, volviendo a los anteriores textos de Bryson, podemos decir, que no se equivoca al decir que el pintor occidental pinta borrando, pues hace desaparecer la imagen anterior para transformarla en otra, pero también pinta velando pues aprovecha los estadios del lienzo y los transforma para alcanzar la imagen que desea con un ansia obsesiva.

Tanto el proceso pictórico como fotográfico están totalmente inmersos en este juego en el que, a través del velo y el desvelo, se produce la imagen: velamos, desvelamos y revelamos, convirtiéndose éstos en procesos casi mágicos que tienen mucha relación con la idea de la aparición cristiana en la tela y la huella divina:

“La Influyente noción “Talbotiana” sobre la manifestación material que se delineaba espontáneamente en la superficie de una hoja de papel químicamente sensibilizada, estaba cargada tácitamente con el discurso cristiano de las impresiones y las huellas sobre humanas en superficies igualmente frágiles y adherentes. El género de la fotografía espiritista [espiritualista] que se propuso registrar la materialización del espíritu, provenía del espectáculo reciclado de la huella divina, y sin saberlo, parodió la producción fotográfica de las imágenes en sí mismas. El o La médium se sentaba a menudo en una teatral cabina flanqueada por cortinas, (...).”⁴¹

40 Ibídem, Pág. 129.

41 Véase en: **SEGRE, E.** “The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica”. En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, Pág. 41.

“Talbot’s influential notion of a material manifestation delineating itself spontaneously on the chemically sensitized surface of a sheet of paper was tacitly freighted with the Christian discourse of otherworldly impressions and traces on equally fragile and adherent surfaces. The genre of spiritualist photography which purported to record the materialization of spirit identities effectively recycled the spectacle of the divine imprint and unwittingly parodied the photographic production of images itself. The medium often sat in a theatrical cabinet flanked by curtains, (...).”

1. 3. Velar para morir como realidad y producirse como ilusión ⁴²

(La Venus de Fréjus, las Venus de Cranach, el Velo de Popea y La filosofía del dormitorio de Magritte)



“El erotismo consiste en el juego constante entre el velo y el desvelo, lo que se deja ver y lo que se cree ver, en una continua incertidumbre.”

Graciela Trovato ⁴³

⁴² Véase: “I’ll be your mirror”, en: **BAUDRILLARD, J.** *De la seducción*. Pág. 69.

Este capítulo plantea la visión del velo y la envolvente desde el punto de vista de la seducción. El velo es un objeto que por sus cualidades, ha sido utilizado, sobretodo por la mujer, para seducir y atraer. Es un objeto para la seducción. Puesto que las imágenes están construidas, ya sea pictórica como fotográficamente, con velos, contagia a éstas todas sus cualidades. Por ende, las imágenes seducen. “Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión” dice Baudrillard, Él y su obra “De la seducción” ha sido claves fundamentales para la formación de este capítulo cuyo título en principio iba a ser: “Velar para seducir”. Sin embargo, en honor a él y a ésta gran obra, lo he sustituido finalmente por el que ahora mismo tiene.

⁴³ Véase: TROVATO, Graciela. *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 181.

Hemos estado viendo que el velo es un elemento que lleva consigo el hecho de la ocultación. A través de ejemplos hemos observado cómo este velo se ha utilizado para ocultar lo que no debía ser puesto a la vista, aunque también hemos podido ver que el velo sirve para hacer aparecer lo que cubre, haciéndolo más atrayente a la vista, llevando lo que se pretende ocultar a un estadio intermedio de la visión en que se proponía al espectador un juego entre el ver y el adivinar. Sin embargo, a principios del siglo XVI, Lucas Cranach (padre, y más tarde el hijo) pintó una serie de venus y cupidos que emplean el velo no sólo como elemento para atraer, sino como elemento para indicar, para señalar.

De esta manera, lo que se cubre se ve de otra manera, adquiriendo un interés para la mirada que hace olvidarse de todo lo demás. Este tipo de velo con forma de serpiente que se enrosca en los cuerpos desnudos, ya había aparecido en obras de pintores anteriores, pero no solían tener la transparencia tan evidente de los velos de Cranach que no ocultan nada, sino todo lo contrario. Recordemos el caso de los desnudos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, cuyos cuerpos fueron tapados posteriormente a la fecha de su realización por Daniele da Volterra, un trabajo por el que se le recuerda con el apodo de *Il braghettone*.



Las cuatro brujas **Alberto Durero** (1500)



El juicio de Paris **Lucas Cranach** (1530)
Ayuntamiento de Kalruhe, Alemania.

Debido a su tamaño y el lugar donde están colocados los velos de Cranach actúan como lupas de cristal, ventanas cuyos marcos quedan definidos por el pigmento blanco que depositado como una línea fina sobre un fondo oscuro, delimita el borde del ligero de los velos. Es en los pliegues del velo

donde se evidencia la trampa, el engaño, el embrujo, colocado con la intención de que el espectador se quede embobado observando las vistas, como si de un mirador se tratase.

No es por tanto ocultar ni mucho menos lo que estos velos pretenden sino *revelar* (*Del lat. revelāre: Descubrir o manifestar lo ignorado o secreto.*)⁴⁴ al espectador con una cierta dosis de picardía que raya lo evidente, lo que para otros ojos se les presenta como pecado y por tanto se debe ocultar. Los cuerpos desnudos de las venus que miran al espectador a través del cuadro interpelan la mirada del espectador, se enfrentan con ella, y le muestran a través de un objeto que contiene la apariencia en sí (*Del lat. apparentia: Cosa que parece y no es*)⁴⁵, para mostrarle lo que desean, estableciendo un juego de ocultamiento, que se presenta para confundir, ya que la diosa sostiene el velo con sus manos en un intento de mostrar al espectador lo que parece que un poder superior a ella no le permite, de ahí la transparencia del velo, éste es su señuelo:

“Los ojos rasgados, maliciosos, parecen saber muy bien que la gasa, más que velar la desnudez, la pone de relieve. Contrariamente al paisaje del fondo, Cranach no buscó en esta Venus realismo alguno, sino un acentuado manierismo, una excitante sofisticación.”⁴⁶

La época en la que se realizaron estos desnudos coincide con la escisión de la iglesia católica y la aparición de la iglesia protestante. Se sabe que Lucas Cranach mantenía una estrecha amistad con Lutero, del que fue padrino de boda y también de su hijo. El retrato que Cranach le pintó en 1529 se ha convertido en uno de los más famosos que tenemos de este personaje histórico:

“El apetito de la postreforma por la desnudez provocativa, al que ya he aludido, se había extendido a todos los estados protestantes de Alemania, y el tercer mecenas de Cranach de la casa de Sajonia, Juan Federico, debió de tener particular predilección por estos bibelots deseables.”

“No puede haber ninguna duda sobre qué cantidad y qué clase de satisfacción sacaron del desnudo los clientes del arte de los países germánicos durante la primera mitad del siglo XVI. Hasta tal punto se convirtió en parte habitual de la decoración, que en 1519 aparecen mujeres desnudas, con suprema impertinencia, en la portada del Nuevo Testamento de Erasmo. Cientos de láminas populares y figuras talladas en madera de boj dan prueba de su popularidad; y las que aparecen en los cuadros de Lucas Cranach encantaron a los más refinados entendidos de la época.”⁴⁷

44 Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

45 Ibidem

46 Véase en: **VAN DER HEIDEN, R.** “Lucas Cranach”, en: *Enciclopedia Historia del arte*. Vol.6. Pág. 318.

47 Véase en: **CLARK, K.** *El desnudo*. Pág. 316 y 320.

Igual que en los desnudos de Cranach, aparece más tarde, “*el velo de Popea*”, una obra anónima de la Escuela de Fontainebleau en la que una joven muestra su torso desnudo a través un velo totalmente transparente. Sin embargo, a diferencia de los velos de Cranach, éste es un velo grande que cubre el cuerpo de la joven mostrándolo a través de él. Mientras los ojos de la sabina (que surgen de un rostro claro y desnudo) se posan en los del espectador al igual que un pezón surge a través del velo como un tercer ojo que nos mira y nos pincha, poniéndose al descubierto, como si saliera después de estar escondido bajo unos brazos que, cruzados sobre el pecho, actúan de sustento a un velo que recuerda a la tela de la araña. Al igual que en los velos de Cranach, lo único que nos hace vislumbrar éste son unos pequeños reflejos, que representan los pliegues del tejido, como los finísimos hilos que teje este insecto. Todas las partes de su cuerpo al igual que el velo que la cubre parece intentar captar desesperadamente nuestra mirada ya que al igual que la araña, esta joven parece haber tejido el velo que la cubre para intentar atrapar nuestra mirada en cada parte de su cuerpo que ha sido velado y que la envuelve como una crisálida por detrás de la cabeza, al igual que ocurría en el velo del Cristo de Sanmartino. Si bien ambos velos tienen la intención de seducir a nuestra mirada, el velo de Popea implica más que la sugerencia, implica el placer y el deseo de la carne: Del poseer y el sentirse poseído, estar dentro y fuera al mismo tiempo. Igual que en los desnudos de Cranach velar aquí no tiene mayor sentido que el de mostrar, no el de construir una imagen, o de ocultar a la mirada sino de provocar una reacción al que mira, provocar una atracción, un querer más. La araña teje su tela como casa, como protección y sustento, para atrapar a sus presas y comérselas, en definitiva, para absorberlas. Igualmente el velo es utilizado en esta obra como superficie de absorción.



Detalles de El velo de Popea Anónimo de la Escuela de Fontainebleau.
(s. XVII)

El velo en este caso quiere atrapar la mirada y absorber el sentido del espectador, porque como dice Baudrillard:

“La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre lo Mismo y el Otro está abolida. Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed: su imagen ya no es «otra»,

es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede acercarse sin pasar nunca más allá, pues ya no hay más allá como tampoco hay distancia reflexiva entre Narciso y su imagen. El espejo del agua no es superficie de reflexión, sino superficie de absorción.”⁴⁸

“¿Qué seduce en el canto de las sirenas, en la belleza de una cara, en la profundidad de un precipicio, en la inminencia de la catástrofe, como en el perfume de la pantera o en la puerta que se abre al vacío? ¿Una fuerza de atracción escondida, la fuerza de un deseo? Términos vacíos. No: La anulación de los signos, la anulación de su sentido, se agotan en la mirada. El rostro maquillado se agota en su apariencia, en el rigor formal de un trabajo insensato, Sobre todo no un deseo significado, sino la belleza de un artificio.”⁴⁹

El desvanecimiento, el desdibujado, la indefinición que el velo provoca es por tanto, uno de los elementos que inducen a fascinar hipnotizando la mirada y hacen que en la vastedad de la ensoñación, el yo bien pronto se desvanezca⁵⁰, pues el velo es un objeto de la apariencia y como dice Baudrillard, provoca que nada de lo que los sentidos me dan pueda ser razonado. Los sentidos se anulan, solo hay vacío. En este caso el velo, es un objeto del y para el sexo, en cuanto que incita y propone la posesión de un cuerpo (humano, animal, vegetal u objeto). Envolver es poseer. Si en la acción del velar envolvemos, velar es, por tanto, poseer también:



Ío y Júpiter. Corregio (1532)
Kunsthistorisches Museum,
Viena, Austria.

“Contra todos esos piadosos discursos hay que volver a hacer un elogio del objeto sexual en cuanto que éste encuentra, en la sofisticación de las apariencias, algo del desafío al orden ingenuo del mundo y del sexo, en cuanto que él y sólo él, escapa a este orden de la producción al que quieren hacernos creer que está sometido, para entrar en el de la seducción.”⁵¹

48 Véase en: “I’ll be your mirror”, en: **BAUDRILLARD, J.** *De la seducción*. Pág. 67.

49 Ibídem, Pág. Páginas 74 – 75.

50 Véase en: “El confiteor del artista”, en **BAUDELAIRE, C.** *Spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Pág. 11.

51 Véase en: “La efigie seductora”, en: **BAUDRILLARD, J.** *De la seducción*. Pág. 89.

Al igual que hemos visto en los cuerpos anteriores es en la draperie de los griegos donde encontramos, por primera vez, la utilización del velo como elemento de visualización del cuerpo de hacerlo mas “táctil” a la mirada, frente al desnudo integral. En la *venus de Fréjus* podemos observar como la diosa sujeta con su brazo derecho el velo que cubre su cuerpo como una segunda piel de la que tira suavemente como si no ejerciera fuerza alguna. Este velo señala sus volúmenes amoldándose a la forma que cubre sin intentar ocultarnos nada, como si la diosa se encontrara a punto de desvestirse y esta acción no le supusiese ningún esfuerzo a pesar de ser el blanco de todas las miradas:



Detalles del velo de la *Venus de Fréjus*. Réplica probable de un original del siglo V. Museo del Louvre, París.

“Seducir es fragilizar. Seducir es desfallecer. Seducimos por nuestra fragilidad, nunca por poderes o signos fuertes. Esta fragilidad es la que ponemos en juego en la seducción y la que le proporciona esta fuerza. Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto, del saber, del sentido.”⁵²

Al igual que el fino velo que cubre la Venus, la veladura es algo frágil, casi sin materia. Se deposita sobre el lienzo como escondiéndose de la mirada, mostrando su delgadez, su insignificancia. Sólo cuando ésta ordena nuestra mirada a través del lienzo y hace aparecer las formas, somos testigos de su poder, como dice Baudrillard.

En la obra que astutamente Magritte denomina *La filosofía del dormitorio*, un simple camisón que cuelga de una percha, muestra dos prominentes senos adheridos a él y una velluda vagina, como si pertenecieran al mismo. El camisón no cubre esta vez ningún cuerpo, está colgado de una percha. Sin embargo, podemos ver los pechos y la vagina del cuerpo que no está. Recordemos *El retrato de Dorian Gray*, la obra de Wilde, en la que el pintor retiene el alma del joven en el cuadro, reteniendo por tanto, lo que no se ve. El pintor posee lo representado al velarlo en el lienzo. Magritte pinta lo que el velo sobre el cuerpo le insinúa y sólo intuye, pues él sabe que, bajo el velo del camisón están esos dos pechos que él desea y que el velo le sugiere, pero su mirada no puede tenerlos: No puede tocarlos con sus propios ojos:

⁵² Véase en: “El secreto y el desafío”, en: **BAUDRILLARD, J.** *De la seducción*. Pág. 80.



Detalles de *La filosofía del dormitorio*. René Magritte. (1966) Colección privada.

“¿Es seducir o ser seducido lo que es seductor? Ser seducido es con mucho la mejor manera de seducir. [...] La seducción, al no detenerse nunca en la verdad de los signos, sino en el engaño y el secreto, inaugura un modo de circulación secreto y ritual, una especie de iniciación inmediata que sólo obedece a sus propias reglas de juego. Ser seducido es ser desviado de su verdad. Seducir es apartar al otro de su verdad. Sin embargo, esta verdad constituye un secreto que se le escapa (Vincent Descombes). [...] Fuerza de atracción y de distracción, fuerza de absorción y de fascinación, fuerza de derrumbamiento no sólo del sexo, sino de todo lo real, fuerza de desafío. [...] ¿Qué hay más seductor que el desafío? Desafío o seducción, es siempre enloquecer al otro, pero de un vértigo respectivo, locos de ausencia vertiginosa que los reúne y de una absorción respectiva.”⁵³

En el semi ocultamiento que produce sobre los objetos, el velo realiza una doble tarea: de invocación y evocación. Pero esta tarea se desarrolla de manera consecutiva, sin que el espectador pueda hacer nada ante su acción: el velo invoca porque evoca. Detiene la acción de la persona cuya mirada es irremediabilmente desviada hacia el objeto velado. El velo es sin duda uno de los objetos utilizados para atraer más antiguos, porque como dice Baudrillard:

“La seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad. Sería lo inverso de la distinción psicoanalítica entre el discurso manifiesto y el discurso latente. Pues el discurso latente desvía el discurso manifiesto no de su verdad, sino hacia su verdad. Le hace decir, le hace translucir las determinaciones, y las indeterminaciones profundas. [...] La interpretación da, atravesada por la emergencia de un sentido. La interpretación es lo que al romper las apa-

⁵³ Ibidem, Págs. 78 - 79.

riencias y el juego del discurso manifiesto, liberará el sentido enlazándolo con el discurso latente.”⁵⁴

Pero no es el objeto velado únicamente el causante de esta atracción, pues para que algo o alguien sea seducido por otro, tiene que existir ya una predisposición a ello, algo de lo seductor debe estar oculto en el seducido:

“la seducción se funda en la atracción de lo mismo, en una exaltación mimética de su propia imagen, o en el espejismo ideal del parecido. Así, Vincent Descombes, en *L'inconscient malgré lui*: Lo que seduce no es esa o aquella maña femenina, sino el hecho de que se dirige a usted. Es seductor ser seducido, en consecuencia es el ser-seducido lo que es seductor. En otros términos, la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra a sí mismo. La persona seducida encuentra en la otra lo que la seduce, el único objeto de su fascinación, a saber su propio ser lleno de encanto y seducción, la imagen amable de sí mismo... [...] Cualquier seducción en ese sentido es narcisista, y el secreto reside en esta absorción mortal. De ahí proviene que las mujeres, más cercanas a este otro espejo oculto donde sepultan su cuerpo y su imagen, también estarían más cercanas a los efectos de seducción. Los hombres, en cambio, tienen profundidad, pero no tienen secreto: de ahí su poder y su fragilidad.”⁵⁵

54 Véase en: “El horizonte sagrado de las apariencias”, en: **BAUDRILLARD, J.** *De la seducción*. Pág. 55

55 Véase en: “I’ll be your mirror”, en: **Ibidem** Pág. 68.

1. 4. En las fronteras de la transparencia

36

(Leto, Dione y Afrodita del Partenón, Wrapped Coast de Christo y Jeanne-Claude y El hombre sin sombra de Paul Verhoeven)



Leto, Dione y Afrodita del frontón oriental del Partenón pertenecen al amplio conjunto de esculturas griegas que comparten entre otras cosas el uso de lo que Wincklemann denomina *draperie* que explica en *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*:

“Se entiende por *draperie* todo lo que el arte nos enseña acerca del cubrimiento del desnudo en las figuras y sobre los pliegues de sus vestidos. Tras la bella naturaleza y el noble contorno, esta ciencia es la tercera cualidad que hace superiores las obras de arte de la Antigüedad. [...] La *draperie* de las Vestales es del más elevado estilo: los pequeños pliegues nacen de una suave ondulación de las grandes superficies, en las cuales vuelven a perderse con una libertad noble y una dulce armonía del conjunto, sin ocultar el bello contorno del desnudo que aparece ante los ojos sin violencia. [...] La *draperie* de los griegos está elaborada, la mayoría de las veces, a partir de unos hábitos húmedos y estrechos que, en consecuencia, como saben los artistas, se adhieren ajustadamente a la piel y al cuerpo, dejando ver su desnudez. Toda la indumentaria exterior de la mujer griega era de un ligerísimo tejido, y es por ello por lo que se la llamaba *peplum*, es decir, *velo*.”⁵⁶

La *draperie* de los griegos ha sido modelo para todas las obras que he utilizado en los capítulos anteriores que son muy posteriores a la utilización del *pañó mojado*. Las esculturas de *Leto, Dione y Afrodita* concentran en los velos que las cubren todo lo dicho hasta ahora sobre el velo, pero es muy interesante observar en estas tallas, que el tiempo también ha trabajado sobre ellas. Si bien el velo que las cubre pretende no ocultarlas a la visión del espectador sino revelarnos (*Del lat. revelāre: Proporcionar indicios o certidumbre de algo*)⁵⁷ el desnudo, el destino y el tiempo han terminado juntos el esculpido de estos cuerpos para reforzar el efecto de estos paños, pues las figuras, desprovistas de rostros, manos y casi de pies, elementos del cuerpo humano que suelen ser referencias claves para cualquier reflexión debido a su potencial expresivo, parecen haber sido eliminados con intención. Las partes del cuerpo no veladas han sido arrancadas por la mano violenta del devenir y prácticamente eliminadas de la obra, esto, hace que el cuerpo velado de estas diosas cobre aún más protagonismo y se convierta en un objeto más interesante para nuestra reflexión. De hecho, parece haber sido eliminado cualquier rastro del cuerpo que no estuviera velado, como si el propio cuerpo representado no fuera suficiente para hablar de sí mismo y fuera el velo la manera más acertada para percibir un cuerpo que a su vez está formado por capas y más capas, que se hace presente a través de los pliegues que modulan los volúmenes. Cada escultura es dibujada con-

⁵⁶ Véase en: WINCKELMANN, J. J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Pág. 35.

⁵⁷ Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

tinuamente (como en el sfumato de Leonardo) con cada fino pliegue a lo largo del cuerpo. Me atrevería a decir que estos pliegues rodean los brazos y las piernas como si tuvieran vida, mostrando un cierto carácter obsesivo por unirse al cuerpo, por ser parte de la piel. Se enroscan como serpientes, al igual que en las Venus de Cranach reforzando direcciones de piernas, torsos y brazos. No se nos permite a los mortales tocar la piel de estas diosas con los ojos, sino que nuestra mirada debe penetrar a través del velo y debemos conformarnos con él.



Detalles de *Leto*, *Dione* y *Afrodita* del Frontón oriental del *Partenón*. Museo británico, Londres.
Los pliegues aparecen en los cuerpos como serpientes que se enroscan.

Muy parecido a estos cuerpos griegos velados se nos presentan las obras de Christo y Jeanne Claude. A los ojos del velo todas sus obras son interesantes pues siempre se han basado en la idea de la ocultación, a través de un envolver los objetos, aunque no cualquier objeto, los tamaños de sus obras recuerdan en cierta manera a la monumentalidad de la obra de nuestros ancestros griegos, sin embargo, escogería la obra *Wrapped Coast* (Costa envuelta) dentro de su amplia producción. Tanto los cuerpos velados del Partenón como la imagen de *Wrapped Coast* me parecían formalmente similares, ya que los cuerpos de piedra sentados, recostados y cubiertos por finísimos velos empapados, me recordaban a la vista a las rocas del acantilado que queda envuelto bajo la sábana blanca que termina en el mar. La tela que cubre las rocas es de color blanco opaco. Esto hace que nos preguntemos: ¿Qué tiene de velo la tela que cubre esta obra cuyo color es opaco por completo?

Aunque este color es, por excelencia, el que utiliza el pintor para opacar, la tela está cubriendo un acantilado que es un objeto en tres dimensiones. Las tres dimensiones hacen que el velo, al ser de una ligereza muy sutil, cubra las rocas revelándonos la forma de éstas por la acción de la luz, que al posarse sobre las distintas partes de las rocas crea un claroscuro como el del Sfumato de Leonardo, aunque con una diferencia. Si Leonardo trabajaba sobre la superficie blanca del papel depositando líneas finísimas de grafito que unidas formaban las sombras de lo que representaba, Christo y Jeanne-Claude, trabajan a partir de la sombra de las rocas que cubren de blanco, digamos que, Leonardo parte de un fondo para crear la figura mientras que en *Wrapped Coast* la forma ya está hecha lo que se hace es evidenciarla al

taparla. Es aquí donde encontramos la transparencia de este velo. La revelación se produce en la acción de exposición de estos objetos a la luz y la posterior sombra que éstos arrojan al ser cubiertos. Además, al tratarse de acciones efímeras, éstas son registradas por medios como la fotografía, que al enmarcar las rocas veladas en el cuadro del visor, convierte a este velo de *Wrapped Coast* en un perfecto referente del claroscuro. El velo que colocan Christo y Jeanne-Claude es velado a su vez al ser convertido en imagen.

Ésta es una cuestión importante, la veladura cubre por estadios el plano del cuadro, pero si cubrimos por completo el soporte bidimensional por una infinita cantidad de velos, llegaremos a evidenciar la forma de dicho soporte, haciendo que la valoración de este cuadro tenga más interés para la escultura que para la pintura, pues lo interesante de esta obra se esconderá en la forma que este objeto tenga en el espacio, y no se tratará ya de una cuestión ilusionista en la que la mirada pueda introducirse dentro de la profundidad del cuadro. Éste es el caso de la obra de Christo y Jeanne Claude.



Wrapped Coast. Christo y Jeanne - Claude (1969)

Las obras cubiertas parecen estar en tránsito o a la espera de ser trasladadas a otro sitio o de encontrarse en otro lugar como el paquete que antes de ser enviado se envuelve ocultando el contenido:

“En el cuerpo y en la naturaleza, la piel, elástica y flexible, representa el filtro y la conexión con el mundo. A través de las expresiones de la piel y de la gestualidad del cuerpo se establecen relaciones interpersonales y se definen espacios. El vestido y la casa constituyen el primer hábitat del hombre y guardan una relación estrecha que se comprueba en la etimología de las palabras como <zona>, que deriva del griego zone, que significa <ceñidor> o <faja>; <casaca>; así como <recinto>, que la guarda con <cinta>, <cintura> o <cinturón>.”⁵⁸

⁵⁸ Véase en: **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 32.

Los velos de *Wrapped Coast*, los de las esculturas de las diosas del Partenón o los de El hombre sin sombra de Paul Verhoeven, son velos que revelan la forma de los cuerpos que ocultan aun siendo opacos. En *El hombre sin sombra*, la cualidad de definición que tiene el velo al tacto y que permite una visibilidad del cuerpo, se ha llevado al último extremo. Si en el caso de *Leto, Dione y Afrodita* decíamos que el tiempo parece empujarnos a ver el cuerpo a través del velo, en el caso de *El hombre sin sombra* la invisibilidad de la carne del doctor Sebastian Caine, hace que el velo que lo cubre se convierta en su piel, mostrándonos sus fantasmagóricos volúmenes al tacto con el tejido, y por tanto, en un juego constante entre el aparecer y el desaparecer, argumento en el que se basa su director para mantener la tensión de la trama.



Victoria de Samotracia.
Yves Klein (1962)



Arquero del frontón occidental del Templo de Afaia en Egina. Reconstrucción en color, variante A.
Glyptoteca de Munich (1988-2003).

La opacidad de estos cuerpos viene dada por colores planos como el blanco, el color del mármol gastado y el azul real respectivamente, y es la luz la encargada de transmitirnos el volumen de cada cuerpo creando un claroscuro independientemente del tono que cada velo posea. Sin embargo, en contraposición de estas obras se encuentran otras como son la *Victoria de Samotracia* de Yves Klein y las reconstrucciones que se hicieron del color en la estatuaria griega que se expusieron en el 2009 en el Museo Arqueológico de Alcalá de Henares en una exposición itinerante denominada “El color de los dioses”. Los colores tanto de la obra de Klein como de las reproducciones griegas, son igualmente velos, porque al igual que en *Wrapped Coast*, el color natural de la piedra queda oculto y es la luz igualmente la que crea el claroscuro en la escultura. Estos velos me hacen preguntarme ¿hasta qué punto puede la policromía ser un velo y cambiar nuestra percepción estética

sobre el objeto?⁵⁹ La *Victoria de Samotracia*, plantea una cuestión a parte más interesante, pues el velo que la cubre es un manto fino y delgado de pigmento puro sin mezclar con aglutinante alguno, que otorga a la escultura un efecto aterciopelado. Al posar nuestra mirada sobre la superficie de esta obra, nuestros ojos pueden filtrarse entre la ordenada retícula de finos y microscópicos pelitos sintiendo la suavidad profunda y densa que al tacto deja el terciopelo en nuestra piel, a diferencia del frío tacto del mármol en los dedos. El problema que plantea las reproducciones de la estatuaria griega en nuestra mirada es distinto, pues si en la *Victoria de Samotracia* de Klein sabíamos que se trataba de una obra perteneciente al siglo XX, las reproducciones griegas intentan suplantar una imagen mental de unas obras que siempre hemos concebido con el color blanco puro del mármol.



Fidias y el Partenón. Sir Lawrence Alma-Tadema (1886)

La estatuaria griega no es cualquier escultura, sino que es el primer modelo ideal de belleza del cuerpo. Toda la historia de la belleza que rige Occidente y sigue exportando a otros países, parte de esta concepción del cuerpo. Este mismo blanco que siglos después empleará Málevich para cubrir sus lienzos, blanco del lienzo del que parte la aparición, el velo donde mora Dios (Derrida), es ahora sustituido por unas cenefas y guirnaldas de color que recuerdan más a una obra pop que a los blancos dioses eternos del Olimpo. El tiempo actuó aquí como agente develador de estas esculturas mostrándonos lo que había debajo. Benjamin dice que el objeto sin su velo se vería “insignificante”, sin embargo en el caso de estas esculturas ocurre al contrario:

“Quitar el velo, lleva consigo, por tanto, no una mayor definición perceptiva del objeto, sino, sin lugar a dudas, la atribución al mismo de una nueva existencia.”⁶⁰

Estos objetos develados muestran a los dioses, mientras que velados por una capa de cenefas y motivos con colores saturados, muestran seres humanos que intentan desesperadamente ser algo más de lo que son, ser algo más que la muerte: no ser superados por ella.

⁵⁹ En lo referente a lo anteriormente señalado por Josu Larrañaga.

⁶⁰ Véase en: **FRANCALACCI, E. L.** *Estética de los objetos*. Pág. 273.

No es mi intención desprestigiar a un historiador de la talla de Winkelman, pues sus escritos han sido fundamentales tanto para la historia del arte como para mí, pero aun sabiendo que estas policromías existieron y que no toda la escultura griega era tallada en el puro mármol y expuesta, sino que después era pintada o cubierta con un velo de pintura, la sensación de humanidad que me transmitieron estas reconstrucciones hicieron temblar mi concepción endiosada y sagrada de las obras de los griegos. Esta policromía me hizo entender esta capa de pintura como un maquillaje, que al adornar, oculta algo que no debe ser dicho:

“¿Por medio de qué aberración se puede confundir esta operación «excesiva» con un vulgar camuflaje de la verdad? Sólo lo falso puede alienar lo verdadero, pero el maquillaje no es falso, es más falso que lo falso (como el juego de los travestis), y en ello encuentra una suerte de inocencia, de transparencia superiores – absorción por su propia superficie, reabsorción de toda expresión sin traza de sangre, sin traza de sentido (crueldad desde luego y desafío), pero ¿quién está alienado? Sólo lo están aquellos que no pueden soportar esta perfección cruel, y no pueden defenderse más que con una repulsión moral. Pero todos están confundidos. Móvil o hierática, ¿cómo responder a la apariencia pura, sino reconociendo su soberanía? ¿Desmaquillar, arrancar ese velo, conminar a las apariencias a desaparecer? Absurdo: es la utopía de los iconoclastas. No hay Dios tras las imágenes, e incluso la nada que encubren debe quedar en secreto. La seducción, la fascinación, el resplandor «estético» de todos los grandes dispositivos imaginarios reside en eso: en la desaparición de toda instancia, ya sea la de la cara, la desaparición de toda sustancia, ya sea la del deseo – en la perfección del signo artificial.”⁶¹



Original y reproducción del Arquero del frontón occidental del Templo de Afaia en Egina. Gliptoteca de Munich (1988-2003).

⁶¹ Véase en: “La efigie seductora”. En: **BAUDRILLARD, J.** (2008) *De la seducción*. Pág. 91.

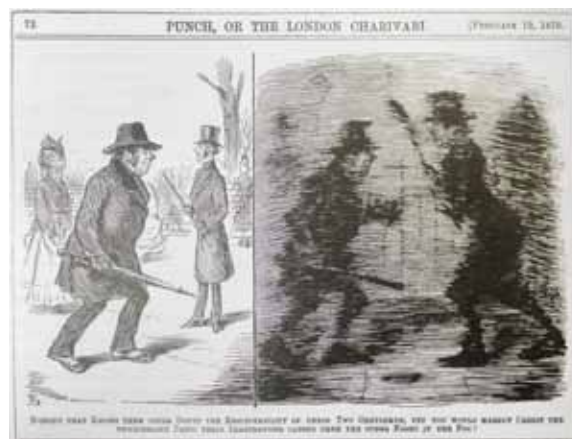
1. 5. La envolvente del velo: Barrera y separadora de espacios

*(Frontera de Anna Malagrida, El caminante sobre el mar de nubes
de Friedrich y Crepúsculo sobre el lago de Turner)*



Hemos visto hasta ahora que el velo es un elemento que puede convertirse en indicio de otras cosas al posarse sobre ellas, que al cubrirlas nos seduce, porque nos sugiere lo oculto y esto nos incita a cuestionarnos y por tanto, puede ser utilizado como elemento de atracción e incluso llegar hasta el punto de señalar en lo que queremos que la vista repare. Sin embargo debemos hacer frente al hecho de que el velo es un objeto y que como tal tiene un cuerpo que ocupa un espacio, pero si el velo transforma su forma en otra al contacto con ellas, mostrándonos lo que hay debajo, ¿Qué espacio ocupa por tanto? Al convertirse en piel del objeto velado, ocupa el espacio de la apariencia del objeto cubierto, de la envoltura de este objeto, actuando de barrera tanto visual porque no podemos ver el objeto velado sino a través de él, como táctil pues no podemos tocar el objeto sin sentir la fina capa que el velo produce con sus pliegues y arrugas.

Por tanto, si en el primer capítulo poníamos en evidencia a través del *Cristo Velato* y la *Sábana Santa*, que el velo nos permite tocar con la mirada los objetos que cubre al adoptar sus formas y, dependiendo de su transparencia, nos permite una cierta visión del objeto “oculto”, es decir, nos permite una tactilidad visual del objeto velado, en este capítulo quiero poner en evidencia la autonomía corporal del velo, ya que es un elemento a parte del objeto velado y por tanto separa dos espacios: el del cuerpo que cubre (el propio objeto velado) y el que está fuera del velo (que es el que ocupa el espectador, el que mira). Por esto el velo es también, una frontera.



Nobody that knows them could doubt the respectability of these two gentlemen, yet you would hardly credit the unnecessary panic their imaginations caused them the other night in the fog. Punch or The London Chariot. (1888).

La niebla desde el punto de vista de la meteorología, como comprenderán, me interesa bien poco, lo que me resulta interesante de este agente temporal visto como metáfora del velo es su dimensión, que traspasa al hombre, lo cubre totalmente cuando se produce en ciudades, mares o pueblos de montaña, recordemos las famosas nieblas en las noches de Londres que

han dado lugar a millares de historias sobre crímenes, conspiraciones, historias de terror, fantasmas y demás personajes que pretenden ocultarse para cometer su crimen amparándose en el cobijo de lo neblinoso. Éste miedo que produce la niebla, esta especie de pequeño escalofrío al que induce, es lo que me interesa, porque cubre por completo el cuerpo que el ojo mira, su dimensión es siempre mayor que el espectador y a la vez que nos envuelve metiéndonos en ella, anulando una posible *mirada periférica* que, según Juhani Pallasmaa, nos permite una mayor claridad y objetividad en la visión, la niebla no produce una anulación de la visión, sino que provoca una sensación que mezcla la mirada del voyeur y la dinámica del secreto. A diferencia del voyeur, que mira sin ser visto, los ojos asustados del sorprendido por la niebla saben que tras ella hay otros que acechan, e indefensos ante el miedo de no ver lo que nos mira, poco tardamos en proyectar nuestra imaginación sobre ésta pantalla etérea:

“El secreto. Cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y, sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo. La intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto. [...] Lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse, el secreto no la tiene en absoluto. Es una forma iniciadora, implosiva: a la que se entra, pero de la que no se sabría salir. Nunca hay revelación, nunca hay comunicación, ni siquiera «secreción» del secreto [...] de ahí proviene su fuerza, su poder de intercambio alusivo y ritual.”⁶²

El velo de tela es una frontera muy clara entre dos espacios en los que podemos encontrarnos, marca un dentro y un afuera. Esta frontera se evidencia en los pliegues y dobleces de la tela. Sin embargo, aceptando ver la niebla como velo, debemos entender que es no es un velo común pues al ocupar un espacio formado por condensación de pequeñas gotas de agua suspendidas, que inevitablemente me recuerdan a las sales de plata reveladas en pequeños puntos de la fotografía de *Vista de la ventana del estudio de Gras* de Niépce, podemos atravesarlas, y es aquí cuando entramos en la dinámica del secreto-voyeur:

“...parece que lo que nos envuelve nos hace sentir confundidos”⁶³

¿Pero qué es lo que nos asusta realmente en la niebla? ¿Por qué el miedo a lo etéreo? ¿Qué es lo que nos provoca esta indefensión? En el primer capítulo, Derrida se refería al velo como la “morada” de Dios:

“..., según Hegel el espacio es la muerte, y este espacio es también de una vacuidad absoluta [el espacio al que se refiere es el que hay detrás del velo]. Nada

⁶² Véase en: “El secreto y el desafío”. En: **BAUDRILLARD, J.** (2008) *De la seducción*. Págs. 78 – 79.

⁶³ **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 15.

detrás de las cortinas. De ahí proviene la sorpresa ingenua del no-judío cuando abre, cuando se le permite abrir o cuando viola el tabernáculo, cuando entra en la mansión o en el templo, y que después de tantas vueltas rituales para acceder al secreto, no descubre nada -sólo la nada. Ni centro, ni corazón, un espacio vacío, nada.”⁶⁴

Atravesar, por tanto, la niebla es andar a través de lo oculto. Lo que nos acecha provocando la anulación de los sentidos a la vez que la “anulación del sentido” (de la que habla Baudrillard refiriéndose al trampantojo) no es por tanto, un peligro que espera al acecho en la niebla, totalmente ajeno a nosotros que en ella se oculta, sino algo que surge del cuerpo propio: el gran vacío, la muerte.

“Ocurrió lo mismo con Dios y con la Revolución. La ilusión de los iconoclastas consistió en apartar todas las apariencias para hacer resplandecer la verdad de Dios. Porque no había verdad de Dios, y quizá secretamente lo sabían, su fracaso provenía de la misma intuición que la de los adoradores de imágenes: sólo se puede vivir de la idea de una verdad alterada. Es la única manera de vivir de la verdad. Lo otro es insoportable (precisamente porque la verdad no existe). No hay que querer apartar las apariencias (la seducción de las imágenes). Es necesario que este intento fracase para que la ausencia de verdad no salga a la luz. O la ausencia de Dios. O la ausencia de Revolución: La Revolución sólo está viva en la idea de que todo se le opone, y especialmente su doble simiesco, paródico: el estalinismo. El estalinismo es inmortal porque siempre estará ahí para ocultar que la Revolución, la verdad de la Revolución no existe y, en consecuencia, devuelve la esperanza en ella.”⁶⁵

¿Es la muerte, tal vez, en lo que piensa *El caminante sobre el mar de nubes* de Friedrich? Levantado sobre un peñasco (de la misma forma que cierto monje mira la inmensidad desde un acantilado en el mar) de espaldas al público, no hace caso a lo que tiene detrás, ni siquiera hace un leve gesto que me indique que algo de lo que tras de sí le mira (nosotros espectadores) le importe. No hay nada más que un forzoso adelante que lo (nos) empuja a través del vacío que se extiende ante él. No hay cielo, no hay tierra sino un blanco espeso que lo cubre casi todo. La mirada se detiene y rebota en ese blanco, esa niebla, sin tiempo (¿Donde habita Dios, tal vez?).

Como levantando la mano tímidamente, otras montañas asoman los picos de los que, como icebergs, parecen colgar unos cuerpos gigantescos que flotan, inertes, sobre la superficie nublada. Si no fuera por ellos no sabríamos qué está arriba y qué abajo, o en todo caso, si alguna vez lo hubo. Las nubes estancadas en el valle, no permiten que el caminante vea más allá y atrapan al ser incauto a través de su embrujo. Inmerso en ellas, jamás podrá dejar de mirarlas porque como un espejo han hecho rebotar su mirada y a través

⁶⁴ Véase en: CIOUX, H. / Derrida, J. *Velos*. Pág. 43.

⁶⁵ Véase en: “El horizonte sagrado de las apariencias”. En: BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Pág. 60

de sus propios ojos este rayo ha penetrado para alojarse en sí mismo. Y allí, desde hace casi dos cientos años, perdido en sí, sin poder salir de su mente, de su cuerpo, quedó mirando para siempre, como estatua de la misma piedra que le sujeta. La apariencia no muere. Es eterna. Para el caminante, no parece que la eternidad sea suficientemente larga como para dejar de mirar(¿se?).



Fotograma de *Frontera*. Anna Malagrida (2009)

La niebla sirve en este caso para evidenciar el paso de un espacio a otro, puntos, líneas y planos donde se juntan cuerpos diferentes y se comunican. De esta manera, es interesante la obra que nos plantea la artista Anna Malagrida llamada *Frontera*:

“Para el vídeo *Frontera*, la artista realiza, en un paraje natural, una intervención inocua con un potente resultado visual. Sobre la toma fija de un paisaje primaveral acompañado de los sonidos de la naturaleza, escuchamos de pronto una explosión seguida de la aparición de un humo rojo que va invadiendo el campo visual. Tras cubrirlo, asistimos a su retroceso, mediante un efecto de moviola, hasta que la tierra absorbe el humo y se vuelve a la imagen inicial. La escena ha sido grabada en un punto de la antigua frontera entre Francia y España, en el Pirineo. En la divisoria entre dos naciones-estado y escenario de conflictos en el pasado, el humo de *Frontera* funciona como metáfora que reintroduce la memoria del lugar.”⁶⁶

Es interesante esta obra desde el punto de vista del velo, porque la veladura es una técnica muy clara, en el sentido en que se debe dar en unas condiciones concretas del lienzo, por ejemplo, éste debe estar seco y no tener pintura encima aún mojada, con la que se pueda mezclar, de esta manera, la veladura tiene un tiempo, tanto para depositarla, como de secado posterior, a

⁶⁶ Véase en: LÓPEZ F. En catálogo de la exposición: ANNA MALAGRIDA. Pág. 179.

la espera de otra capa de pintura y así sucesivamente. Sin embargo el propio tempo del proceso audiovisual elimina estos tiempos de secado y depositado intrínsecos del proceso del velado pictórico y con la explosión que da pie a la cortina de humo de Malagrida (*masa densa de humo, que se produce artificialmente para dificultar la visión / Artificio de ocultación*)⁶⁷, comienza también la construcción de un cuadro constante (ya que el propio rectángulo de la pantalla hace que me remita a ello constantemente, por no hablar de que las medidas de ésta me recuerdan a las del formato marina que suele ser más alargado en anchura que en altura) que se va transformando continuamente fotograma a fotograma. Parece que el humo va construyendo muchos cuadros por segundo sin embargo es la misma ventana la que contiene todos esos cuadros, por tanto, es la transformación de un cuadro, como si el proceso pictórico que culmina en una imagen final fuera la narración de una historia, cuyas formas me remiten irrevocablemente a casi todas las obras de Turner. Sobre todo a aquellas en las que un elemento configura el espacio (ficticio) del cuadro, como *Crepúsculo sobre un lago* en el que un punto de un amarillo saturado ínfimo para la superficie del cuadro, que es el sol, se transforma en un signo magno ya que hace ubicar mi mirada (sé que escala y qué perspectiva tienen las cosas en relación con él) en la niebla de óleo que lo espesa todo:

“la pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio. [...] Los cuadros de J. M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul Cézanne aspira a «hacer visible cómo nos toca el mundo»”⁶⁸



Crepúsculo sobre el lago. William Turner (1840-45)

El sol, un punto en el cuadro, sirve para ordenar nuestra visión de los elementos del cuadro.

⁶⁷ Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

⁶⁸ Véase en: **PALLASMAA, J.** (2010) *Los ojos en la piel*. Pág. 34

De igual forma que en el vídeo *Frontera* de Anna Malagrida, cuando la niebla llega a cubrir la pantalla, siempre hay zonas que, como el pintor en el cuadro, vela donde le interesa, el humo vela las zonas que le interesan de la pantalla, dejando en otras una sutil pista para ubicar la mirada del espectador, que es la línea del horizonte, como si éste humo respondiera caprichosamente a decisiones pictóricas ante lo que los espectadores verían después en la pantalla. Tanto el poder de sugerencia que posee esta obra como el significado que tiene el lugar elegido por la artista, como apunta Fernando López, al tratarse de un espacio frontera real entre España y Francia, como el color carmín saturado del humo son datos que aportan a la obra solemnidad, al tratarse del color mismo de la sangre en un lugar, donde es sabido que, en el pasado, se libraron batallas.



American Night 8. Paul Graham (2003) y detalle.

Al igual que Turner, Graham hace que centremos nuestra mirada en el personaje desdibujado.

De la misma forma que Turner representa el sol con un punto blanco amarillento en el plano del cuadro, que nos enseña a organizar nuestra mirada con respecto a esta obra. Paul Graham nos plantea en este sentido las fotografías de la serie *American Night*. Como si una pantalla translúcida cubriera las fotografías, en medio de unos paisajes casi invisibles, que invitan a pensar en los apacibles paisajes de Constable, o de los románticos franceses, aparece un pequeño personaje, insignificante para el tamaño de la fotografía, que crea una tensión en la obra. Al no poderlos ver con nitidez, tampoco podemos saber quién es o qué se propone. Sin embargo el ojo de Graham se ha detenido en ellos convirtiéndolos en los protagonistas, pues coinciden con el centro del rectángulo. Transformando inevitablemente nuestro ojo en una mirilla de pistola, que no puede dejar de soñar con las intenciones que, tras el velo del papel fotográfico o de la mente del artista, se ocultan.

1. 6. Borroso (¿o velado?)

(*Los escondidos de Halim Al-Karim, Los Militares de Rosangela Rennó y Los retratos de Richter*)



“La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente abrir nuevos campos de visión y pensamientos liberados del deseo implícito del control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico.”

Juhani Pallasmaa, *Los ojos en la piel*⁶⁹

⁶⁹ Ibidem, Pág. 13.

¿Es borroso y velado lo mismo? En términos generales, podemos decir que lo velado siempre tiene la apariencia de borroso y viceversa, pues ambas palabras hacen referencia a lo que se nos presenta a la vista oculto. Aunque por el contrario, en lo que compete al terreno de la imagen, borrar y velar suponen dos procedimientos completamente distintos con objetivos igualmente distintos.

Borroso, sa.⁷⁰

1. adj. Dicho de un escrito, de un dibujo o de una pintura: Cuyos trazos aparecen desvanecidos y confusos.
2. adj. Que no se distingue con claridad.
3. adj. Lleno de borra o heces, como sucede al aceite, la tinta y otras cosas líquidas que no están claras.

Borrar como decíamos anteriormente, implica una desaparición, una destrucción del objeto, mientras que el velar no implica ni mucho menos una desaparición a no ser que el procedimiento que se utilice para llevar a cabo esta tarea sea irreversible, pero de estos casos nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo.

Lo borroso, lo velado, lo desenfocado comparten una confusión en el entendimiento de lo que se ve aún cuando la mirada actúe en condiciones óptimas. Lo velado al igual que lo borroso es a nuestra mirada indefinido, sin nitidez, sin claridad de entendimiento, que se presta a confusión.

Por ende, la confusión, lo confuso, supone al individuo que mira un sentimiento o emoción negativa de lo mirado, pues es relacionado irremediablemente con todo lo que el ojo no puede entender o mejor dicho con todo lo que se esconde o se nos presenta incomprensible a nuestro razonamiento:

“Cuando describimos un proceso, hacemos una factura o fotografiamos un árbol, creamos modelos: sin ellos no sabríamos nada de la realidad y seríamos animales. Los cuadros abstractos son modelos ficticios, pues ilustran una realidad que no podemos ver ni describir. La designamos con conceptos negativos: lo des-conocido, lo in-comprensible, lo in-finito, y la pintamos desde hace siglos en cuadros sustitutivos del cielo, infierno, dioses y diablos. Con la pintura abstracta, nos procuramos una posibilidad mejor para referirnos a lo confuso e incomprensible, porque ella, con su expresividad más directa, es decir, con todos los medios del arte, no describe «nada». Acostumbrados a reconocer algo real en los cuadros, nos negamos, con razón, a considerar el color (en toda su variedad) como lo claro y, en vez de ello, nos lanzamos a ver lo confuso, eso que anteriormente nunca se había visto y que no es visible. Esto no es ningún juego

⁷⁰ Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

artístico, sino necesidad: puesto que todo lo desconocido nos da miedo y, al mismo tiempo, parece prometedor, tomamos los cuadros como posibilidad de hacer que lo inexplicable sea, tal vez, un poco más explicable o, por lo menos, tratable. (Naturalmente, los cuadros figurativos tienen también esa faceta trascendental; puesto que todo objeto, como parte de un mundo básicamente incomprensible al que también personifica, muestra con insistencia todo lo enigmático y relega a un segundo plano la «función» de la representación. De ahí procede la fascinación cada vez mayor de muchos bellos retratos antiguos, por ejemplo. Así, los cuadros serán mejores, en tanto en cuanto representen de la manera más expresiva e incomprensible. El arte es la forma más elevada de esperanza.”⁷¹



Herr Mousli Richter (1968)

Hidden face (Cara escondida). Harim Al-Karim (1995)

Richter plantea algo interesante: Intentar comprender lo confuso, lo que se nos oculta a través de la pintura, pues la pintura está basada en un juego de envoltentes, velando continuamente el cuadro nos da la sensación de que podemos poseerlo y poseer lo que pintamos. La obra de Richter comporta una problemática de gran interés para el tema del velo. Él mismo propone que sus obras no son pinturas sino fotografías. Esto quiere decir, que en su persona y en su pincel se concentrarían: la luz que vela la película o el papel sensibilizado por la emulsión y todo el proceso del revelado, sustituye un procedimiento por otro para dar cabida a un objeto que no es una foto, porque la materia con la que está hecha la imagen es pigmento aglutinado sobre un papel y por esto deberíamos decir que estamos ante una pintura. Aunque tampoco podemos decir que lo que vemos sea una pintura, puesto que en ésta ponemos veladuras y opacamos para conseguir hacer reconocible una imagen al espectador. Sin embargo, las imágenes que él “foto-pinta” son imágenes desenfocadas, algo que pertenece, en gran medida, al terreno de la fotografía o que se producen por una distorsión del foco, procedimiento puramente fotográfico, ya que, hasta ahora, la pintura necesitaba velar para ver, entendido este ver como definir, al más puro estilo de la perspectiva Al-

⁷¹ Véase en: El catálogo: documenta 7, Kassel, 1981. En: *Catálogo de la exposición: GERHARD RICHTER. Una colección privada*. Pág. 57.

bertiana en la que unos objetos colocados en el plano del cuadro aparecen con mayor o menor tamaño y con más o menos grado de desarrollo (de construcción en el sentido pictórico). Richter continúa diciendo:

“Porque estaba asombrado por la fotografía que usamos a diario de manera tan abrumadora. De repente, podía verla de otra manera, como imagen que, sin todos los criterios convencionales que anteriormente asociaba con el arte, me transmitía otra visión. No tenía estilo, ni composición, ni criterio; me liberaba de las vivencias personales, por vez primera no tenía nada, era pura imagen. Por eso quería tenerla, mostrarla, no quería utilizarla como medio para una pintura, sino que deseaba emplear la pintura como medio para la fotografía. La ilusión como engaño de la vista no se encuentra entre mis medios, y los cuadros tampoco tienen un efecto ilusionista. Yo no trato, claro está, de imitar una foto, yo quiero hacer una foto. Y como me tiene sin cuidado que por fotografía se entienda un pedazo de papel expuesto a la luz, hago fotos con otros medios, no cuadros que tienen algo de foto. Y considerado así, los cuadros (abstractos, etc.) que surgieron sin modelos fotográficos también son fotos. No desconfío de la realidad, de la que es evidente que no sé absolutamente nada, sino de la imagen de la realidad que nos transmiten nuestros sentidos y que es imperfecta, limitada. Nuestros ojos se han desarrollado para permitirnos sobrevivir; que podamos ver también las estrellas es pura casualidad. Y como no podemos conformarnos con eso, hacemos demasiadas cosas, por ejemplo, también pintura y también fotografía, pero no en el sentido de sustitución de la realidad, sino, aquí, en el de herramientas.”⁷²

Es interesante que Richter se exprese con esta frase refiriéndose a la imagen: “quería tenerla”. Para satisfacer ese deseo pinta la imagen, la lleva a su terreno a su campo de conocimiento y la envuelve en un palimpsesto de capas y velos del que sólo es visible la última capa, como diría Bryson. Esto es importante para entender el hacer del pintor, que necesita un encuentro de todos los sentidos con la materia, debe “comerse” la pintura y saborearla para entenderla, pues los cinco sentidos implican un envolver, un cubrir el objeto a conocer, en éste sentido el artista pintor debe ser un velo para su objeto de conocimiento: *el cuerpo propio [...] (es el) primer contenedor que media y filtra nuestra vivencia en el espacio*⁷³. De esta relación que existe entre el pintor y su entorno nos habla también Richter:

“No puedo decir nada más claro sobre la realidad que mi propia relación con ella, que tiene algo que ver con lo borroso, la inseguridad, la fugacidad, la fragmentariedad y más cosas. Sin embargo, esto no explica los cuadros, sino, en el mejor de los casos, la razón de pintarlos. Los cuadros son, pues, algo distinto; por ejemplo, nunca son borrosos. Lo que aquí consideramos borroso es inexac-

⁷² Véase en: “Entrevista con Rolf Schön”. En: *Catálogo de la exposición: GERHARD RICHTER. Una colección privada*. Pág. 35.

⁷³ Véase en: **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 17.

titud, y eso significa diferencia en comparación con el objeto representado. Sin embargo, puesto que los cuadros no se hacen para compararlos con la realidad, no pueden ser borrosos o inexactos o algo distinto (¿distinto de qué?) ¿Cómo podrían ser, por ejemplo, borrosos los colores en el lienzo?”⁷⁴



Autorretrato Richter (1996)

Sin embargo es ésta especie de sfumato, la forma de colocar la pintura de Richter, que recuerda al desenfocado de la lente de la cámara, lo que invita a la visión a perderse en la sugerencias de las formas que al ojo tocan y provocan. Éstas foto-pinturas de Richter en las que unos rostros borrosos quedan encerrados en el rectángulo de la imagen están en conexión directa con la imagen de la Síndone de la que hablábamos en el primer capítulo. Los rostros desdibujados en el lienzo al igual que el rostro de Cristo en el pañuelo de la verónica, aparece, o más bien, quieren aparecer, pues a simple vista diría que intentan con todas sus fuerzas hacerse presentes sin conseguirlo, encontrándose en un punto intermedio que es el de la tela sobre la que están adheridos. Estos rostros blanquecinos, espectrales en tránsito entre este mundo y otro, vivos en la muerte y muertos en la vida, sólo podían terminar siendo fotografías, porque como dice Barthes:

“Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidôlon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.”⁷⁵

⁷⁴ Véase en: “Entrevista con Rolf Schön”. En: *Catálogo de la exposición: GERHARD RICHTER. Una colección privada*. Pág. 35

⁷⁵ Véase en: **BARTHES, R.** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Pág.35



Hidden Witnesses (Testigos ocultos). Harim Al-Karim (2007)



Paño de la verónica.
Zurbarán (1631-35)

Paño de la verónica.
Zurbarán (1660)

Si toda fotografía evoca, como él dice, el “retorno de lo muerto”, entonces los rostros borrosos de Richter o los que nos presenta Halim Al-Karim son entonces la representación de la muerte. La belleza de los retratos de Richter al igual que los Hidden de Halim Al-Karim radica en su frialdad y en el miedo que representa contemplarlos, porque mirarlos es ver a la muerte, o por lo menos una cara de la muerte desconocida para mí, con la que jamás he (hemos) tenido ningún trato. Sobre la experiencia de ser fotografiado Barthes dice que vive “...una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme.”⁷⁶

“Embalsamar”, Barthes no podía explicar mejor el acto de la creación de una imagen, porque esta palabra contiene en ella: embalsar y amar, porque la muerte a la que el fotógrafo (Halim Al-Karim o Richter) nos induce es una muerte convenida entre ambos, fotógrafo y fotografiado, no sé hasta qué punto las personas somos conscientes de lo que hacemos al fotografiarnos,

⁷⁶ Ibidem, Pág.42.

si somos conscientes de esta muerte, pero algo extraño que no podemos sino intuir debemos percibir, pues no pondríamos tanto hincapié en posar ante el ojo de la cámara: “...la pose [...] es [...] el término de una «intención» de lectura.”⁷⁷ dice Barthes, y es que posar ante la cámara es saber que se va morir, saber que alguien verá esas fotos cuando yo sea borrado de la tierra y transmitirle una imagen lo más “perfecta” de mi. Todos queremos ser dioses (nuestra representación ideal del yo) y ante la cámara hacemos lo imposible por parecernos a aquella imagen que adoramos por encima de todo. Sabemos que al fotografiarnos esto es así, aunque nadie nos obliga a reconocerlo:

“La fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la Pintura [...] la fotografía ha hecho de la Pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro [...]. Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. [...]. La camera obscura, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. [...] los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo.”⁷⁸

La propuesta de la artista Rosángela Rennó plantea una problemática similar a la de los retratos borrosos de Richter, en su obra *Militares*. Sin embargo el procedimiento a la hora de obtener estas imágenes hace que cambie la forma de entenderlas. La artista, entre otras muchas cosas, se dedica a recopilar y coleccionar fotografías que encuentra, que compra en mercadillos, tiendas y anticuarios. Para la serie *Militares* amplió una serie de fotografías a un tamaño bastante aceptable y las veló con serigrafía con un color rojo muy saturado. En las XVII Jornadas de la imagen que se celebraron en mayo de 2010 en el centro de Arte Dos de mayo en Móstoles, alguien le preguntó a qué se debía el color rojo tan potente de sus *Militares*. Ella respondió: “*Sangre..., el rojo me recuerda a la sangre*”. Y no dijo nada más al respecto.

Estas imágenes que mostraban personas de diferentes edades ataviados con uniformes de guerra, sorprenden, porque son imágenes ocultas bajo una capa de pintura que no las borra sino que las vela. Consigue que nuestra mirada quede atrapada en ellas al aumentarlas de tamaño y mediante la cartela hacernos saber, que sobre ellas hay un gran velo, una finísima capa de materia que las transforma las envuelve en una bruma que dificulta su visión al primer vistazo. Elimina la evidencia que estas imágenes pudieran tener. La veladura les añade la profundidad propia de las imágenes pictóricas que invita al espectador a realizar un baile al rededor de ellas acercándose y alejándose.

⁷⁷ Ibidem, Pág. 123.

⁷⁸ Ibidem, Págs. 63 - 65.

dose para poder vislumbrar los pequeños detalles que el velo a “sutilizado”, ha transformado la imagen en algo profundamente tenue:

“Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver.”⁷⁹

A partir de unas fotografías crea unos objetos que no se encuentran en lo que tradicionalmente podríamos llamar fotografía, ya que son fotos pintadas, que no es lo mismo que iluminadas, el color no se supedita aquí a la forma para dar un efecto más parecido a lo supuestamente visible, sino que al colocar la veladura sobre todo el cuadro y velarlo, transforma a la foto en pintura, o mejor dicho, pictoriza la imagen. La veladura actúa contagiando las cualidades de la pintura a las imágenes. Los supuestos militares (pues hay alguno que no tiene edad suficiente para serlo), muertos ya hace tiempo, tanto por la antigüedad de las fotografías como por el mismo hecho de la esencia de la que Barthes habla, son devueltos a un estado anterior a la muerte, por medio de la pintura, que los detiene en un espacio intermedio. Rosángela Rennó dice que el rojo es, ni más ni menos, que sangre: Por tanto, como si de un embrujo oscuro se tratara, a través del profundo espesor de la sangre vislumbramos estas fantasmagóricas figuras, rígidas y firmes de mirada, que nos observan con mirada acusadora a través de un profundo velo, que se asemeja al que el padre Hopper, personaje del cuento “El velo negro” de Nathaniel Hawthorne, llevó durante casi toda su vida. Como si estos personajes pudieran ver a través de la carne, su mirada nos punza. No se trata de ninguna magia extraña, sino de la capacidad de estas imágenes de producir en nosotros mismos una extraña sensación de remordimiento que, como especula Edgar Allan Poe no es sino un sentimiento parecido al de la culpa por el pecado oculto cometido:



Fragmento de *El velo negro*
Pedro Meyer (1975)



Detalle de *Old Man After Mann*
Richter (1971)

⁷⁹ Ibidem, Pág.161.

“¿Por qué sólo yo os hago temblar? -clamó, paseando su rostro velado sobre la rueda de pálidos espectadores. ¡Temblad también los unos ante los otros! ¿Los hombres me han esquivado, y las mujeres no me han tenido compasión, y los niños han gritado y huido, sólo por mi velo negro? ¿Qué es lo que ha hecho que este crespón fuera tan atroz, sino el misterio que oscuramente simboliza? Cuando el amigo le muestre al amigo lo más recóndito de su corazón; cuando el enamorado muestre el suyo a su más amada; cuando el hombre no se oculte en vano de la mirada de su Creador, atesorando abyecta mente el secreto de sus pecados... ¡considerad me entonces un monstruo, por el emblema detrás del cual he vivido y con el cual muero! Yo miro en torno de mí y, ¿ay!, sobre cada rostro veo un Velo Negro.”⁸⁰

Quiero introducir la obra que he realizado como dispositivo de exposición de este trabajo de fin de master. Consiste en un panel realizado con fotografías de periódicos, serigrafiadas con óleo carmín, colgadas con alfileres junto a reproducciones impresas de obras de arte famosas completas o de fragmentos.



Una revuelta y Miguel Angel. Serie El velo Pintado. Jesús Ruiz Bago (2010)
Fotografías de periódico serigrafiadas y colgadas con alfileres a la pared, junto con reproducciones impresas de obras pictóricas famosas

En cuanto a la utilización del color carmín, me interesa la función señalética que un color puede realizar, por eso utilizo el carmín por ser un color que llama al espectador la atención al estar éste acostumbrado a verlo en las señales de tráfico de la calle, rótulos o en las bombillas de los coches. En cuanto a la utilización del óleo, me emociona profundamente el efecto que, al igual que se produce en las obras de la serie *Militares* de Rosángela Rennó, tiene la pintura cuando contagia sus cualidades al tacto (la veladura sobre las imágenes de periódico hace que éstas no sean ya imágenes periodísticas solamente, sino algo más).

⁸⁰ Véase en: <http://elespejogotico.blogspot.com>. **HAWTHORNE, N.** *El velo negro del pastor*.

Se dice que Nathaniel Hawthorne se inspiró en un hecho real, con sede en maine. Allí un clérigo llamado John Moody, alias pañuelo Moody -Handkerchief moody-, mató accidentalmente a un amigo y desde ese día llevó el rostro cubierto por un velo negro hasta su muerte.



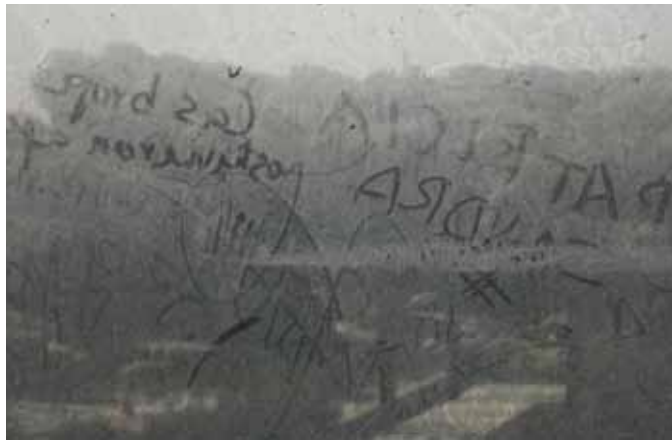
Esperanza Aguirre y Rembrandt. Serie El velo Pintado. Jesús Ruiz Bago (2010)
Fotografías de periódico serigrafiadas y colgadas con alfileres a la pared, junto con reproducciones impresas de obras pictóricas famosas

Velando las imágenes de periódico quiero contagiar a éstas de pintura al igual que a través de la retina la mirada del espectador piensa en pintura contagiándose igualmente al ser tocada por estas imágenes. Velar estas imágenes es un intento de potenciar su evidente pictoricidad ya que su tiempo de vida es limitado (pues quedan anuladas por las del día siguiente). Yo intento alargar su vida pintándolas, volviéndolas sugerentes al ojo avizor del espectador que tan fácilmente se deja aburrir por ellas cuando son portadoras de un cúmulo incontable de miradas anteriores, regidas por una única intención (de una ideología). Sé que esto no es nuevo pero me parece importante, y es algo que solemos pasar por alto, porque los costes de producción de estas imágenes no son proporcionales con el poder de influencia que ejercen. La pintura utilizada aquí como un rotulador fluorescente con el que señalamos las palabras que nos interesan de un texto, vela las imágenes al mismo tiempo que las envuelve en un mundo de sugerencia entre lo que se ve, lo que no se ve y lo que se deja intuir levemente (con tenuidad).



Un torero y Picasso. Serie El velo Pintado. Jesús Ruiz Bago (2010)
Fotografías de periódico serigrafiadas y colgadas con alfileres a la pared, junto con reproducciones impresas de obras pictóricas famosas

Tanto las obras de Richter, como las de Harim Al-Karim, Rosángela Renó y las fotografías de Anna Malagrida están basadas en este concepto de tenuidad que Thiyerry Dávila describe en el segundo capítulo. Esta tenuidad está basada en la gradación de lo que vemos, en colocar la representación en un estado en el que la mirada permita entender más o menos lo que está viendo, eliminando toda posible evidencia. En este sentido Graciela Trovato habla del revestimiento de los edificios: *“El revestimiento, al igual que la máscara, por lo tanto, oculta y revela al mismo tiempo, marca un ámbito universalmente reconocible y media desde el punto de vista sensorial las relaciones entre lo interno y lo externo.”*⁸¹



Point du vue y detalle. **Anna Malagrida** (2006)

Por las líneas que la gente ha dibujado en el polvo se puede ver el horizonte nítidamente

Estas relaciones entre lo interno y lo externo que se producen en estas imágenes son las que la artista Anna Malagrida muestra en su obra *Point du vue* en las que fotografía imágenes de horizontes a través de cristaleras que revisten los edificios contemporáneos. Estas cristaleras están sucias en el momento de hacer la foto y el polvo las ha cubierto, depositando una fina capa sobre los ventanales, que al igual que en las imágenes de Harim Al-Karim, distorsiona al velar la imagen del horizonte, aportando una cierta carga romántica a la visión de éste, que nos recuerda a la obras de Turner, en las que la línea de horizonte se pierde en los velos aguados que construyen sus acuarelas. El polvo, por tanto, que siempre ha constituido para el occidental un elemento que denota suciedad, y por tanto hay que eliminar, se convierte en este sentido en el elemento que le da sentido a la imagen, pues se ha convertido en la pantalla donde la gente a dibujado con sus manos arrastrándolo con los dedos realizando des-dibujos. Pues si la operación tradicional consiste en realizar líneas con negro sobre un papel blanco y por tanto, la relación figura-fondo se establece como, negro-figura y blanco-fondo, en estos ventanales, el polvo es el fondo y la figura surge de él al ser levantada con los dedos. De

81 Véase en: **TROVATO, G.** *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Pág. 91.

esta manera las figuras que dibujan las diferentes personas que han mirado a través de estos ventanales velados, muestran la transparencia del cristal, mientras que el fondo de éstos dibujos muestra el horizonte velado. Podemos ver con nitidez a través de lo que las personas han dibujado mientras la imagen se distorsiona en las partes que la gente no ha tocado, es decir: sólo podemos intuir el horizonte a través de las huellas que otros dejaron sobre el cristal borroso de la mirada. La maestría de la artista en esta obra radica en la naturalidad con la que se dan el mensaje con el objeto físico elegido que invita a la reflexión.

En el citado libro *De l'inframince*, su autor, Thierry Dávila hace referencia a una obra muy interesante de Gordon Matta Clarck, cuya intención se cruza en el tiempo con esta obra de Malagrida:

“En 1973, el artista francés Jean Dupuy organizó una exposición en su taller de Nueva York situado en el número 405 al este de la calle 13. Invitó a varios artistas para que se unieran a él y entre ellos figuraban Larry Rivers, Claes Oldenburg y Nam June Paik. Se presentaron varias obras pero ninguna estaba a la venta. Gordon Matta-Clark ejecutó una pieza muy simple: su intervención, titulada “Window Wash”, se limitó a limpiar uno de los dieciocho cristales del taller, bastante sucios todos ellos. He aquí una operación extremadamente ligera, en absoluto espectacular, y que plantea cuestiones como la legibilidad del acto y su distinción para el observador. Esta acción también supone un reto para el arte en general a través de su aparición, su manifestación. Limpiar una ventana, es decir limpiar un cuadro, para que sea escasamente transparente ante la mirada, para apenas individualizarlo en un conjunto de ventanas (y de cuadros), hace de esta distinción un gesto artístico: toda esta intervención viene a considerar la tenuidad como el motivo de la plasticidad.”⁸²

82 Véase en: DAVILA, T. *De l'inframince: Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*. Pág.

2. TAPAR

2. 1. El velo borrador

(*Sin título de Jasper Johns, Réquiem para una metamorfosis de Jan Fabre, Huipil de tapar de Mariana Yampolsky y La cortina Parrasia*)



“Se cuenta que (el pintor) Parrasio compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista”.

Plinio el viejo, *Historia natural*.

“Como una agudeza perceptual, El velo se extiende a la perífrasis de lo sagrado y la exégesis metafísica, convirtiendo la tela común – la sábana, el mantel, el huipil de tapar y el rebozo – en algo significativo, que ha sido pasado por alto. La interacción de la presencia y la ausencia caracteriza su imbricación formal con la fotografía y el arte pictórico”

Erica Segre⁸³

El velo, según la RAE, es también el *Manto bendito con que cubren la cabeza y la parte superior del cuerpo las religiosas, una cortina o tela que cubre algo, un pretexto, disimulación o excusa con que se intenta ocultar, atenuar u oscurecer la verdad, la Confusión u oscuridad del entendimiento en lo que discurre, que le estorba percibirlo enteramente u ocasiona duda o la cosa que encubre o disimula el conocimiento expreso de otra.*

Como podemos ver, la palabra velo se utiliza en otros muchos contextos en los que realmente la función de éste es la de ocultar exclusivamente. No todos los velos ocultan igual, pero por definición, cualquier velo se basa en la ocultación, en ocultar a la mirada, ésta es su intención final, es un objeto que provoca una situación que aísla (*de isla*). Dentro del ámbito del velo, éste del que hablaremos aquí, no comparte una de sus características esenciales que es la transparencia y que hemos estado viendo en los anteriores capítulos. Sin embargo, para cerrar este escrito me ha parecido crucial acabar con este apartado que he reservado exclusivamente a las cortinas, mantos, capas, telones y demás elementos que teniendo una relación con el velo exclusivamente textil, entran dentro de este juego del ocultamiento, al tapar lo que cubren. Por no hablar, de que en el proceder del pintor occidental la imagen que éste realiza termina ocultando por completo el soporte de la imagen, convirtiéndola en un manto que cubre el soporte.

En un cuadro, el pintor puede velar, velar y velar hasta hacer que lo velado se convierta en el propio color que está utilizando. La formación de este color no será igual que una capa del mismo color opaco depositada sobre el soporte. Ya que el color formado por veladuras contiene en él, el tiempo de cada velo. Mientras que uno tapa la superficie sin más, el otro es fruto de la unión de un palimpsesto (Bryson) de capas que van sumando lenta y progresivamente, de manera que el acto del aparecer (lo pintado) surge de la nada igualmente de manera progresiva, pues la imagen ha surgido del blanco del lienzo como sacada de una niebla espesa. Aunque esto sea muy complicado de percibir, para la visión del espectador en el museo, algo de esto, puede

83 Véase en: **SEGRE, E.** “The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica”. En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, February 2005, Pág. 40.

“As a perceptual conceit the veil stretches to the periphrases of sacred and metaphysical exegeses, turning the commonplace cloth – the sábana, mantel, huipil and rebozo – into something meaningful through being overlooked. The interplay of presence and absence characterizes its formal entanglement with photography and pictorial art.”

sentirse al ver un personaje desdibujado de Rembrandt que, como dice la artista Anna Malagrida, te incita a pararte en ellos y mirarlos hasta descubrirlos, perdiéndote en la oscuridad de sus fondos. Totalmente contraria a la evidencia, esta tenuidad de la veladura jamás ha sido descrita con mayor precisión como lo hace el maestro Tanizaki al hablar de las lacas de un cuenco japonés:

“En realidad se puede decir que la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza de una laca. [...] ... la superficie de las lacas ha sido negra, marrón o roja, colores estos que constituían una estratificación de no sé cuántas «capas de oscuridad» [...] Cuando los artesanos de antes recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban sobre ellos dibujos de oro molido, forzosamente tenían en mente la imagen de alguna habitación tenebrosa y el efecto que pretendían estaba pensado para una iluminación rala; si utilizaban dorados con profusión, se puede presumir que tenían en cuenta la forma en que destacarían de la oscuridad ambiente y la medida en que reflejarían la luz de las lámparas. Porque una laca decorada con oro molido no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables”⁸⁴

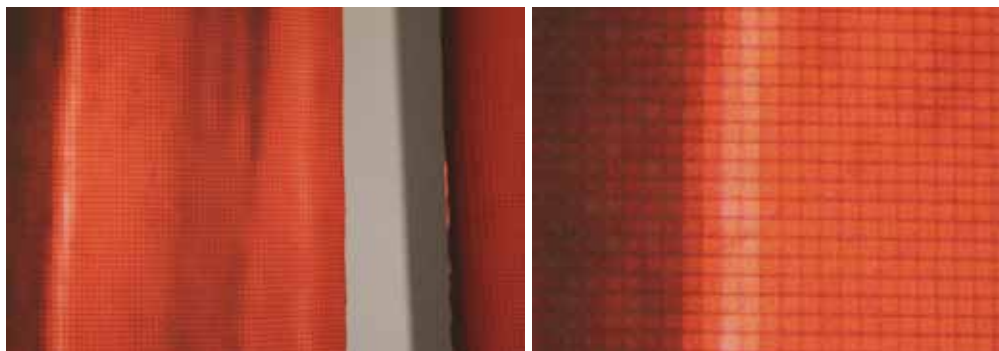
Sin embargo, como la RAE indica, la palabra velo también abarca prendas cuyo fin último es el de tapar y se saltan todo este conjunto de sutilezas o estadios intermedios que existen entre el ver y el no ver, para llegar directamente al hecho de la ocultación, como son los mantos (*Lo que encubre y oculta algo / Capa que llevan algunos religiosos sobre la túnica / Ropa suelta con la cual se cubrían las mujeres desde la cabeza hasta los pies / Prenda con que las mujeres se cubrían cabeza y cuerpo hasta la cintura*)⁸⁵, las capas (*Aquello que cubre o baña alguna cosa*)⁸⁶, las cortinas y los telones. Éstos elementos comparten la idea de la ocultación del velo pero se diferencian con él en que ocultan por completo sin revelar ningún dato sobre el objeto que en este caso no sería ya velado sino tapado (borrado). No hay nada que podamos hacer ante ellos más que observarlos y observar sus propias características.

Quiero comenzar con la comparación de dos obras en las que se utiliza la cortina (elemento por antonomasia de la práctica pictórica) de maneras muy distintas. La obra de Jan Fabre *Requiem para una metamorfosis* se compone de un telón blanco entreabierto, sobre el que se proyecta a su vez otro telón rojo. De esta manera los pliegues del telón real no se corresponden con los del proyectado, sin embargo ambos componen un único telón que a simple vista parece uno sólo. Sólo al acercarse o al ver el proyector al otro lado, se comprende el mecanismo de la obra. ¿Estamos viendo uno sólo o varios?

84 Véase en: **TANIZAKI, J.** *El elogio de la sombra*. Págs. 35 – 36.

85 Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

86 Ibidem



Dos detalles de Requiem para una metamorfosis. Jan Fabre (2007)

En estas fotografías se pueden observar los píxeles de la imagen del telón proyectada sobre el telón-pantalla.

Parece ser, que es aquí donde está el interés de esta pieza. La obra sin el telón proyectado es una sábana blanca colgada. Por otro lado, la imagen proyectada del telón es sólo una imagen más. Sin embargo, la proyección del telón que vela la cortina cambia la percepción de ambos telones, y juntos, crean un discurso que se encuentra entre lo real y lo ficticio, o más bien, en si existe lo que llamamos realidad, pues ninguno de los dos telones se percibe realmente como tal (como un telón del teatro) si no están unidos. Esta obra es un claro ejemplo de lo que dice Benjamin: Porque lo bello no es el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo.

Creo que esta obra de Jan Fabre está en comunión directa con la cortina Parrasiana, ya que ambas comportan un juego de engaño de la mirada para reflexionar sobre la apariencia. La cortina Parrasiana es uno de los primeros velos de la historia con el que se ha asociado la idea del ilusionismo de la pintura, la representación y la apariencia. Poniendo de manifiesto, que la maestría técnica se alcanza cuando se es capaz de engañar al ojo (*trompe l'oeil*). Y aunque es ésta una cortina que tapa por completo lo que cubre, es decir, no tiene transparencia, comparte con él la idea de la ocultación, aunque a distinto nivel.

La cortina Parrasiana consigue engañar, porque es una pintura del icono del velo, no de un objeto velado. La intención de Parrasio fue siempre la de engañar a Zeuxis, no de mostrarle un objeto oculto bajo la cortina, por eso reproduce la misma imagen de la cortina, su efecto, sobre una superficie plana, es el engaño de la apariencia, El trampantojo:

“La imagen transparente, alusiva, que espera el aficionado al arte, el *trompe-l'oeil* tiende a sustituirla por la opacidad inflexible de una Presencia”
(Pierre Charpentrat)⁸⁷

“Simulación encantada: el *trompe-l'oeil* – más falso que lo falso – tal es el secreto de la apariencia. [...] Son signos blancos, signos vacíos, que significan la anti-solemnidad, la anti-representación social, religiosa o artística. [...]. Si hay,

87 Véase en: “El *trompe-l'oeil* o la simulación encantada”. En: BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Pág. 62.

pues, un milagro en el trompe-l'oeil, nunca reside en la ejecución realista – la uvas de Zeuxis, tan verdaderas que los pájaros van a picotearlas. Absurdo. Nunca puede haber milagro en el exceso de realidad, sino justo al revés en la extinción repentina de la realidad y en el vértigo de precipitarse en ella. Esta desaparición del escenario de lo real es la que traduce la familiaridad surreal de los objetos. Cuando la organización jerárquica del espacio en beneficio del ojo y de la visión, cuando esta simulación perspectiva – pues no es más que un simulacro – se desbarata, surge otra cosa que, a falta de algo mejor, expresamos bajo las formas del tacto, como una hiperpresencia táctil de las cosas, «como si se las pudiera coger». Pero ese fantasma táctil no tiene nada que ver con nuestro sentido del tacto: es una metáfora del «sobrecogimiento» propio de la abolición del escenario y del espacio representativo. Al mismo tiempo, este sobrecogimiento repercute sobre el mundo circundante llamado «real», revelándonos que la «realidad» sólo es un mundo representado, objetivado según las reglas de la profundidad.”⁸⁸

Algo interesante también para la comprensión de la obra de Jan Fabre es que la cortina era parte de un pasillo de un museo, y para pasar a la siguiente sala, había que atravesarla. Es interesante, porque el hecho de obligar al visitante a pasar por medio, da a entender que el autor quería que viésemos el proyector que reproducía la imagen del telón rojo, es decir, el mecanismo de la trampa, haciéndonos cómplices de su creación y por tanto convirtiendo su “trampa visual” en una invitación a la reflexión por parte del espectador. La cortina de Parrasio, por el contrario, nunca tuvo la intención de incluir a Zeuxis en la trampa, sino de engañarle con una representación bidimensional.

El cuadro y la ventana siempre han sido dos elementos a comparar pues La ventana ha sido y sigue siendo, un vano que permite ver lo que hay fuera y que los demás vean lo que hay dentro igualmente, su relación con el cuadro ha sido evidente empezando por su relación de forma, un rectángulo colocado en la pared que mostraba lo que había fuera, la perspectiva cumplía una función fundamental en esta comparación, pues permitía organizar los objetos en el plano bidimensional haciendo que el efecto ventana fuera más creíble. La cortina se ha empleado por distintos motivos pero su relación con la ventana siempre ha supuesto una relación visual. En el diccionario de la RAE se contemplan dos expresiones con respecto a esto: Por un lado *correr el velo* que significa *manifestar, descubrir, una cosa que estaba oscura u oculta*⁸⁹ (des-cubrir) y por otro *Correr, o echar, un velo o un tupido velo sobre una cosa* que significa *Callarla, omitirla, darla al olvido, porque no se deba o no convenga hacer mención de ella o recordarla*⁹⁰ (cubrir). Por otro lado se dice “Correr la cortina” cuando se descubre lo oculto y difícil de entender o por el contrario para pasar en silencio u ocultar algo.

Este velo al que se refieren ambas expresiones es “tupido” de manera

⁸⁸ Ibídem, Págs. 61 – 63.

⁸⁹ Véase: diccionario de la R.A.E: www.rae.es

⁹⁰ Ibidem

que no es un velo que permita insinuar nada, sino que su uso deja muy clara la intención del que lo usa: dejar o no dejar ver. Hacer ver o no mediante una cortina, llega a su máxima expresión en la representación teatral donde los espectadores al entrar en la sala, se encuentran con un telón cerrado e impacientes deben esperar a que la función comience. Este misterio que comporta el velo y la intención de mostrar lo que está oculto hace que el espectador se convierta en cómplice de la situación que se muestra, al espectador se le revela un secreto que en principio no parece estar a la vista de todos. La cortina es un objeto que aporta un misterio al asunto mostrado pues el secreto siempre se ha asociado con lo prohibido y siempre se ha realizado a las espaldas de alguien. Victor Stoichita en su libro *La invención del cuadro* estudia esta relación que existe entre la representación teatral y la pictórica:

“Según las fuentes, podemos distinguir dos categorías en las obras provistas de cortina: las obras maestras y las imágenes de tipo licencioso. En el primer caso, además de su cualidad protectora, la cortina funciona también como barrera visual. Al desvelar el cuadro únicamente en ocasiones muy especiales, a parte de evitar que la obra se vuelva obsoleta se aumenta su efecto sobre el espectador. [Este efecto es el misterio del que antes hablaba] Esta función forma parte pues de la estrategia de la contemplación de cuadros más o menos licenciosos. La Venus del espejo de Velázquez o el Amor profano de Caravaggio se desvelaban únicamente ante los amigos íntimos (generalmente hombres) del coleccionista. [Esto está en relación con el velo y el sexo, cuando por ejemplo, “la maja desnuda” de Goya quedaba oculta por “la maja vestida”. Pero también está en relación con lo que comentábamos sobre el velo como barrera visual en el cuarto capítulo] El motivo de la cortina pintada tuvo un éxito creciente. Sin embargo, debemos distinguir entre la cortina como motivo iconográfico en el cuadro y la representación de la cortina sobre el cuadro. [...] El primer caso no tiene apenas nada que ver con el deseo de autodenotación de la obra. Participa de los accesorios simbólicos de la aparición real y de la revelación de lo sacro. No obstante, resulta sintomático que en el siglo XVII el motivo de la cortina en el cuadro reaparezca y conquiste los territorios del arte profano y que, en ocasiones, el espectador a penas pueda distinguir si se trata de un objeto que pertenece al espacio de la representación o al espacio de la exposición. El ejemplo más célebre al respecto es la carta de Vermeer, en Dresde (hacia 1659). Para que la cortina pintada pueda percibirse como un accesorio contextual, debe integrarse en el marco ficticio. (es decir debe incluirse en el rectángulo del cuadro, debe ser parte de la propia ventana) Este es precisamente el caso de La Sagrada Familia de Rembrandt. Cuando el marco y la cortina dejan de ser simples fragmentos contextuales para convertirse en pintura, el fenómeno inquieta e incita al espectador a reflexionar. Este, en un primer momento, puede ser engañado por el ilusionismo de la representación, pero pronto descubrirá la superchería. La solución es muy simple, no se halla ante un cuadro cualquiera sino ante la representación de un cuadro. Esta actitud activa, fundada sobre el binomio engaño/desengaño, es conocida ya desde la antigüedad (Plinio el Viejo la glosa a propósito del con-

curso entre Zeuxis y Parrasios) y está muy bien ilustrada en el siglo XVII en un texto que la historia del arte curiosamente ha casi ignorado, pese a que se ofrece como un repertorio de la recepción artística de la época. Me refiero al Essay de Binet. ¿Cuál es, pues, la actitud a adoptar ante un cuadro tipo La Sagrada Familia de Rembrandt? He aquí la respuesta que da Binet: «Que se grite en alta voz que se debe levantar la cortina para ver lo que está oculto, sin embargo no hay nada de esto, todo es plano, cercano, bajo, muerto...».⁹¹

Después de leer a Stoichita, me veo nuevamente en la necesidad de citar de largo a Miguel Angel García Hernández, debido al interés que tiene para este trabajo su texto sobre la cortina que vela al *Arzobispo Filippo Archinto* en un retrato de Tiziano (1558):



Retrato del Arzobispo Filippo Archinto. Tiziano (1556-1558)

“Pero quienes todavía no crean el poder de esos dispositivos y prefieran mirar sobre las cosas en vez de abrirlas por su entre, deberían mirar un cuadro de Tiziano, el Retrato del arzobispo Filippo Archinto, que, por una feliz casualidad-destino, dirían los griegos- se encuentra, como el Vidrio de Duchamp, en el Museo de Filadelfia. Asombrosa folie de Tiziano, entretenimiento del ojo, tan claro, tan hiriente, que apenas requiere descripción: vemos a través de las arrugas que deja nuestra mirada sobre las cosas. Pues, ¿Qué puede ser ese velo que Tiziano ha colocado allí, esa molestia o china en el ojo, que atraviesa su pupila, la rasga y nos la rasga a nosotros al vuelo, sino, precisamente, aquel velum de la ventana perspectiva del que habla Alberti que corta la pirámide visual y donde se imprimen o se graban las imágenes, es decir, el lienzo mismo, la tensa superficie de la pintura, ahora destensada y arrugada, descompuesta también, arrojada sobre otra pintura, al modo de una sombra que se proyectara sobre sí misma? El campo óptico es ahora un intervalo entre lo que vemos y sus arrugas. Vivimos en los bordes inestables de los pliegues, sin saber nunca si vamos o venimos, detenidos en esa maravillosa incertidumbre que nos clava en la piel de la pintura. Pues, ¿ese velo se extiende o se contrae, se va o llega? ¿Es la cortina retórica de la pintura al descorrerse o los pliegues que le sale a la representación al huir

⁹¹ Véase: **STOICHITA, V. I.** *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Págs. 65 - 66.

de nosotros? En vano lo intentaremos averiguar. El instante del vistazo no tiene ni pasado ni futuro, no tiene, de hecho, otras acciones más que su propia acción: nos detiene en su aquí y ahora y nos pierde en él. Todo está ahí detenido en un doble movimiento, interfiriendo, sacando cuadros a los cuadros, multiplicándolos, porque para eso está ahí ese velo: ha dejado de ser una superficie de inscripción para volverse un multiplicador de representaciones, como ocurría con el Vidrio de Duchamp. Esa mano izquierda del arzobispo, que tan detenidamente ha debido ver Francis Bacon, ya no es una, sino dos: la que intuimos invisible y la que vemos ahora atravesada por los pliegues, estirada por ellos, desenfocada por la rauda interposición de la gasa. Y es que todo se ve en el intervalo que hay entre una cosa y otra, porque todo es, de hecho, otro bajo la acción destensada de ese velo: la túnica, la barba, el ojo, el encaje de la falda... la alteridad de la imagen está en la propia imagen. El cuadro fabrica cuadros al arrugarse. Última lección de Tiziano y primera de Duchamp: detrás del velum de la pintura ya no está la realidad, sino más pintura. Tras la ventana albertiana hay una pintura sin ventana. Tiziano nos demuestra el arte de construir un vistazo y nos pinta, a su vez, un vistazo, pues lo más asombroso de esta versión del arzobispo Filippo Archinto es que la mirada que nos indaga anteriormente se ha transformado ahora, y por efecto sólo de la interposición de ése velo, en un vistazo. El arzobispo ya no nos mira, sino que nos avista, nos espía. El velo no sólo crea un interior dentro de la pintura, sino además, la rapidez de la mirada. La interposición ha funcionado como acelerador del ojo. El vistazo es así la consecuencia del arrugarse de la representación. Y es que allí donde hay arrugas, pliegues, allí donde las cosas cambian de plano sin dejar de ser ellas mismas, como la Fuente que es a la vez urinario, como el paisaje para mirar que a su vez nos mira, como esa rueda que es ventana o el Vidrio que es muro, suelo, mirador y ventana a la vez, plegado y desplegado todo en sí mismo, allí donde hay pliegues, digo, hay una mirada que patina y derrapa. De eso habla, o susurra más bien, el retrato de Tiziano: cuanta más superposición de pintura, más patinaje de la vista. O lo que es lo mismo: la vista se vuelve vistazo al no tener un sitio donde posarse, ya sea porque su objetivo se vea continuamente diferido, como ocurría en la buena fortuna de Georges de la Tour, o porque la piel de la pintura se vuelva su propio punto de fuga: capas y capas de estratos de pintura, como un hojaldre, que abisman sin cesar la mirada y no la dejan detenerse. Tiziano y Duchamp han descubierto que se puede romper el lazo entre lo visible y la mirada mediante ese procedimiento. O más bien, que lo visible está más allá de la mirada, pues el pliegue que se forma entre ambas cosas: su rasgadura.”⁹²

A raíz de la integración de la cortina en el cuadro que apunta Stoichi-ta, quería proponer una obra de Jasper Johns expuesta recientemente en el IVAM de Valencia. *Sin título* es el nombre de esta pintura a tinta que muestra un tejido con los típicos pliegues que surgen al haber sido colgado por dos puntos. Al igual que la cortina de Parrasio, y como diría Baudrillard, este velo

92 Véase en: **GARCÍA HERNÁNDEZ, M. Á.** “Vistazos”. En: FERNÁNDEZ POLANCO, A. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Pág. 49 – 50.

agota nuestra mirada en el plano de la representación, no nos deja ver más allá. Los pliegues del tejido surgen del fondo mediante gradaciones de gris moldeando la propia forma del velo que, sorprendentemente, puede apreciarse a partir de los furiosos brochazos con los que Jasper Johns tacha la planitud del soporte. Frente al volumen ilusorio del velo, pueden verse chorretones de tinta que la sobrecarga del pincel ha provocado manifestando esa inexistencia de volumen y evidenciando por tanto que ese velo es falso, que es una artimaña. El que esté hecho además de tinta me remite al sfumato de los dibujos de Leonardo, en los que a partir de un plano blanco se depositan gradaciones de grises, formas cuyo orden construye algo que se nos aparece. Es por tanto éste un velo transparente en la medida en que nos revela su ejecución, su formación, su trampa al ojo, pero es un velo opaco pues oculta con sus pliegues inventados al soporte que lo mantiene. Representar la representación, pintar este velo que deja entrever sus pliegues es ser conscientes de que detrás del velo sigue morando Dios.



Detalle de *Sin título*. Jasper Johns (2002). Colección Kate Ganz.

El velo de Jasper Johns, o lo que a mi me parece que es un velo, es algo que nos remite directamente a la idea de la nada, sin embargo esta idea surge del trabajo del tapar que un artista realiza sobre un soporte que es borrado o tachado, ocultado al fin y al cabo, por una capa de pintura. En este sentido me recuerda a la famosa obra de Málevich del cuadrado *blanco sobre blanco*, en la que se pone en evidencia el miedo del hombre al vacío y se entiende toda la historia de la pintura como un intento de comprender lo que no se puede concebir, lo que no se puede abarcar ni envolver, utilizando la aparición de unos elementos sobre el blanco del lienzo. La transparencia del velo queda anulada físicamente para dar paso a una transparencia inversa. Si el cuadro se pintaba para generar un vano en el blanco de la pared y transmitir profundidad, Málevich plantea el blanco como muro-barrera y como pantalla, porque la mirada rebota en uno mismo, sirve como espacio de proyección y auto-proyección. Es un movimiento visual de doble sentido y por tanto, un mediador como el velo. Aunque su transparencia no es para ver lo que hay frente a nosotros, sino para ver en nosotros:

“..., el camino contra lo meramente visual en la historia del arte contemporáneo, comenzaría con el pintor ruso. Para Málevich la no representación de formas en pintura, ni reconocibles ni no reconocibles, es una manera de intentar huir de la supuesta objetividad del arte contemporáneo, de sus proposiciones pictóricas, abriendo una puerta a algo tan intangible y, por tanto, irrepresentable, como lo espiritual.”⁹³



Cuadrado blanco sobre blanco
Málevich (1918)

Borrar para el pintor se convierte en un volver al origen y una obra del artista Josechu Dávila comentada por Calder Reguera me recuerda a algo en este sentido:

“La instalación «Anulación de pintura del siglo XVII» (2006), realizada por el artista madrileño Josechu Dávila el año pasado en el Museo Artium de Vitoria puede ser entendida también como obra velada. En «Anulación» Dávila compró a un anticuario una pintura de 66 x 50 centímetros, del s. XVII de autoría anónima, en la que estaba retratada una figura papal. En las instalaciones interiores del Artium, y ante varios de los trabajadores del museo, Dávila cubrió de manera irreversible la obra con pintura blanca de clorocaucho, mientras todo el proceso se grababa en vídeo. De este modo, el cuadro del s. XVII quedó definitiva e irreversiblemente enterrado bajo la acción artística de Dávila. Perdido para la vista, aunque presente. Como vemos, se trata de una intervención muy cercana en concepto al «Erased de Kooning», aunque, paradójicamente absolutamente contraria en modos: Rauschenberg borra, Dávila añade.”⁹⁴

Sin duda esta obra hace referencia al ya citado *Retrato del Arzobispo Filippo Archinto* de Tiziano (haciendo referencia al velo que es el propio soporte plano de la tela del lienzo) y al igual que el blanco de Málevich, ésta obra de Dávila, nos induce a relacionar éste color con el universo de lo que está oculto, de lo espiritual, lo sagrado, a través del juego del mirar, pues el blanco parece tapar la mirada de otros ojos que nos observan. Esta inquietud

⁹³ Véase en: **REGUERA OLABARRI, C.** *La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. Págs. 71 – 72.

⁹⁴ *Ibidem*. Págs. 59.

que nos punza, un estado de tensión que no es otra cosa que nuestra propia mirada, me recuerda a las obras como *Huipil de tapar* de Mariana Yampolsky. El Huipil de tapar, una prenda de vestir que consiste en una tela cuadrada que cubre la cabeza y parte del tronco por la espalda, es uno de los mejores ejemplos de manto. El huipil cubre el cuerpo de manera que en la foto sabemos que hay alguien detrás de él oculto, pero a diferencia de la draperie de los griegos, o el velo del *Cristo* de SanMartino e incluso del pigmento azul con el que Ives Klein cubre a la *Victoria de Samotracia*, ésta es una prenda que se utiliza como borrador del cuerpo. A diferencia de los desnudos de Cranach o *el Velo de Popea*, no hay en este manto ninguna intención de ocultar para señalar las formas, se tapa el cuerpo no para mostrarlo sino con la intención de borrarlo, de hacerlo desaparecer, y cualquier momento que pudiera haber habido para la seducción queda únicamente detenido en la superficie de ese manto. En la siguiente cita, su autora, la profesora Erica Segre habla de otro tipo de manto, que cumple el mismo objetivo que el huipil que observamos en la fotografía de Mariana Yampolsky:

“El rebozo es un chal escurridizo y cuya docilidad confianzuda le da el aspecto de usado desde antes de venderse. Debajo del rebozo se oculta la cabeza desgrefiada [...] oculta a las líneas del talle, obliga al espectador a prescindir de todo examen; no es una pieza que viste, sino una funda que impide que se vea. (Guerrero 1996: 136-137)”⁹⁵

El velo que tiene la opacidad suficiente para no dejar ver lo que cubre, cuya plasticidad es nula ya sea por su falta de ligereza o delgadez y que no tiene por tanto, ninguna capacidad de alteridad, no sería un velo sino fuera porque responde al hecho de la ocultación, el secreto que, como dice Baudrillard, jamás tendrá la intención de ser revelado.



Fotografía de un bote de tippex y *Huipil de tapar* de **Mariana Yampolsky**. Pinotepa nacional, Oaxaca. El tippex utilizado de forma cotidiana por todos, simplifica del acto de borrar pictórico, tapando lo que se ha escrito para no verlo y poder suplantarlos por otras palabras. Asimismo, El Huipil de tapar de la fotografía de Mariana Yampolsky, tapa con una blancura exagerada el cuerpo de la chica, que queda oculto bajo él y por lo tanto borrado.

⁹⁵ Véase en: **SEGRE, E.** (2005) "The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica". En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, February 2005, Pág. 54.

Conclusión

A partir de la definición de velo como *cosa delgada, ligera o flotante, que encubre más o menos la vista de otra* (R.A.E.), hemos observado que la plasticidad de este objeto le hace poder envolver los cuerpos (ya sean animados o inanimados) adoptando la apariencia de lo que envuelve, entendiendo por apariencia como el parecer exterior de las cosas. Desde sus inicios la pintura se basa en la colocación, sobre el plano, de signos que cumplen el papel de lo representado, de este término proviene que la pintura implique un volver a presentar, cuyo procedimiento consiste en la disposición de capas de materia más o menos cubrientes construyendo así la imagen que el pintor desea. En este acto de disponer capas, que Bryson ha denominado como un *pintar borrando*, el pintor emplea las cualidades de la transparencia y la opacidad que la materia pictórica posee. Velando y *borrando* (añadiendo y quitando), la imagen resultante es fruto de una cantidad de mantos de pintura casi invisibles para el espectador, un maremagnum de materia en transformación continua a signo y viceversa, un crisol que se debate entre lo que se nos aparece: porque le damos un sentido y lo que desaparece: lo que se oculta a la apariencia, lo confuso, lo incomprensible, sin nitidez. Según Ralph Mayer, realizar veladuras es un procedimiento prácticamente utilizado sólo por el pintor (o por lo menos es la única profesión que hace una distinción más clara entre lo que es la transparencia y la opacidad). La veladura es un término que procede de la unión de velo y pintura, y es el velo, el que hace que este proceder del pintor esté en comunión directa con el discurso de la imagen divina impresa. Nuestra sociedad occidental, basada en la creencia cristiana, sostiene que la Verónica es la figura que tiene en sus manos la verdadera imagen de Cristo (de ahí su nombre: Vera Eikon, Verdadera imagen) al igual que ocurre con otras reliquias como el sudario de Turín. La tarea del pintor se ha reafirmado en la creencia de que es en la huella del pintor está la verdad de las cosas, al igual que en el del paño de la Verónica se encontraba la huella de Dios. Pero, la eficiencia de la veladura no se basa sólo en la huella que el pintor pueda dejar sobre el lienzo, sino que ésta proviene de las propias cualidades del objeto del velo, la principal es, la capacidad de alteridad. El velo puede ser él mismo cuando está arrugado, plegado, doblado o planchado, y por otra parte, puede ponerse literalmente en la piel de cualquier objeto al posarse sobre ellos. Puede ser él y a la vez ser apariencia de otra cosa al tacto, adoptando la forma de lo cubierto. De modo que, el velo, al cubrir los objetos, los hace aparecer a nuestra mirada y al separarse de ellos vuelve a su estado original, haciendo desaparecer lo que veíamos. Esto es así porque su forma es variable, como la del agua o la niebla, pero a la vez que estos elementos se nos presentan con una naturalidad tal, en nuestro entorno cotidiano, que pasan desapercibidos a nuestro ojo vulgarmente adiestrado para observar sólo hechos y cosas impresionantes, el velo no lo es en realidad. Su poder se basa en eso precisamente, en su *tenuidad*: Su capacidad para pasar desapercibido disimulándose a

sí mismo y atenuar lo que cubre. Al ser un objeto que se encuentra entre la aparición y la desaparición, el velo contiene a la vez que separa y dependiendo de su transparencia u opacidad, puede dejar ver más o menos lo que vela. Debido a estas cualidades, ha sido un instrumento muy utilizado, sobretodo, por la mujer para seducir, porque sitúa lo velado en un estado de tensión y de misterio que el pintor occidental, desde los griegos, avocado a la búsqueda de la verdad, irremediablemente se ve arrastrado, empujado y absorbido al descubrimiento o desvelamiento de lo que bajo él se oculta.

Pintar y fotografiar, son dos acciones que plantean llevar a la aparición las cosas a través de esa tenuidad del velo, controlada una, por la huella de la mano del pintor, y la otra, por la impresión de la luz sobre el papel o la placa sensible, que después los químicos que revelan. Las cualidades del velo contagian a la pintura y a la fotografía. Ambos procedimientos crean apariencias, entendida ahora como una piel contenedora de signos que a nuestra mirada tienen sentido. Si esto es la apariencia, el objeto del velo, es la piel de lo que no tiene representación ninguna (de ahí que sea la morada de Dios) y a la vez que seduce, provoca *la anulación del sentido*⁹⁶. La visión humana sólo logra alcanzar la apariencia de las cosas, y ésta ha logrado ya, según Plinio, engañar al propio ojo humano que ha quedado profundamente decepcionado (Zeuxis ante la cortina Parrasiana) al ver que detrás del velo no hay nada. La pintura no es, por tanto, sólo apariencia y aunque sí la utiliza como una herramienta más, su fin último es el de seducir, provocar y evocar.

El velo es, al igual que la veladura, un mediador, porque el pintor se encuentra y trabaja continuamente entre dos cosas: lo que aparece y lo que desaparece. Y en este bregar entre las imágenes de su mente, las de su entorno personal y las que aparecen en el lienzo, trata de dar cabida a nuevas formas de entender lo que la apariencia de lo que llamamos “visible” esconde. El pintor, por el hecho de serlo, parte en su profesión de una contradicción, pues a la vez que intenta desvelar lo que pinta, lo hace envolviéndolo en un cúmulo incontable de velos que absorbe al espectador activando el instinto de supervivencia más antiguo que existe, que no es ni más ni menos que el de la curiosidad.

96 Véase en: “I’ll be your mirror”. En: **BAUDRILLARD, J.** *De la seducción*. Págs. 74 – 75.

Bibliografía

BARTHES, R.

(2007) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

BAUDRILLARD, J.

(2008) *De la seducción*. Madrid: Cátedra. Teorema. 12ª edición.

BAUDELAIRE, C.

(2008) *Spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Visor Libros. Colección Visor de poesía. 5ª edición.

BENJAMIN, W.

(2000) *La afinidades electivas de Goethe, dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.

BENJAMIN, W.

(2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ed. Ítaca. 1ª Edición.

BERGER, John.

(2007) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2ª Edición, 7ª tirada.

BREA, J. L.

(2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, E-imagen*. Madrid: Akal.

BRYSON, N.

(1991) *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.

BRYSON, N.

(2005) *Volver a mirar*. Madrid: Alianza.

Catálogo de la exposición: ANNA MALAGRIDA

(2010) Comisaria: Isabel Tejeda. Madrid: TF ed. Fundación Mapfre. Del 21 de mayo al 1 de agosto.

Catálogo de la exposición: EL COLOR DE LOS DIOSES. El colorido de la estatuaría antigua.

(2009) Comisarios: Vinzenz Brinkmann y Manuel Bendala. Madrid. Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares. Del 18 de diciembre de 2009 al 18 de abril.

Catálogo de la exposición: GLAS-KULTUR. ¿Qué pasó con la transparencia?

(2006) Comisario: Martí Peran. Edita: Ayuntamiento de Lleida, Centro de Arte la Panera, Gipukoano Foru Aldundia. Koldo Mitxelena Kulturuko Erakustaretoa. Exposición itinerante en Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia-San Sebastián) del 13/07/2006 al 23/09/2006 y en el Centro de Arte la Panera (Lleida) del 10/10/2006 al 7/01/2007.

Catálogo de la exposición: GERHARD RICHTER. Una colección privada

(2004) CAC de Málaga, del 16 de enero al 18 de abril. Museo do Chiado, del 29 de abril al 27 de junio. Málaga - Lisboa.

Catálogo de la exposición: JASPER JOHNS. Las huellas de la memoria

(2011) Comisaria: Martine Soria. Valencia: IVAM. Del 1 de febrero al 24 de abril.

CIOUX, H. / Derrida, J.

(2001) *Velos*. México: Siglo veintiuno ed.

CLARK, K.

(1981) *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma. 1ª Edición, 7ª Reimpresión (2008).

DAVILA, T.

(2010) *De l'inframince: Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: Du Regard.

DIDI-HUBERMANN, G.

(2007) *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-textos. Valencia.

DOUGLAS, M.

(2007) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva visión ed.

Enciclopedia

(1970) *Historia del arte*. Barcelona: Salvat ed. Vol.6.

Enciclopedia

(1991) *Historia de un arte. La escultura, el prestigio de la antigüedad*. Barcelona: Skira. Carroggio ed.

FABRE, J.

(2009) *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile: Ril ed. 1ª Edición.

FRANCALACCI, E. L.

(2006) *Estética de los objetos*. Madrid: La balsa de la medusa, 176.

GARCÍA HERNÁNDEZ, M. Á.

(2007) "Vistazos". En: FERNÁNDEZ POLANCO, A. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Edita MCARS.

GOMBRICH E. H.

(2010) *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon. 2ª Edición, 3ª Reimpresión.

GRAVES, R.

(2011) *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza ed. Tomo 1.

HEATH, Jennifer.

(2009) *The veil: Visible and Invisible Spaces*. Ed. Blurb.

LARRAÑAGA ALTUNA, J.

(2001) *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Ed. Nerea.

LARRAÑAGA ALTUNA, J.

(2008) "Transferencia y transparencia de la imagen artística". En: *Bellas Artes*, Vol. 6; abril 2008, 119 – 130.

MAYER, Ralph.

(1993) *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen / Hermann Blume.

PALLASMAA, J.

(2010) *Los ojos en la piel*. Barcelona: Gustavo Gili. Colección "Arquitectura ConTextos". 1ª Edición, 4ª tirada.

QUIGNARD, Pascal.

(2010) *Georges de la Tour*. Valencia: Pre-textos. Colección textos y pretextos.

REGUERA OLABARRI, C.

(2008) *"La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística"*. Murcia: Edita CENDEAC. Colección Infraleves.

SEEL, M.

(2010) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz ed.

SEGRE, E.

(2005) "The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica". En: *Hispanic Research Journal*, Vol. 6, No. 1, February 2005, 39-65. Universidad de Cambridge.

SOMERSET MAUGHAM, W.

(2007) *El velo pintado*. Barcelona: Ed. Bruguera. 1ª Edición.

STOICHITA, V. I.

(2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1ª edición.

TANIZAKI, J.

(2009) *El elogio de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela. 25ª edición.

TROVATO, G.

(2007) *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal.

WINCKELMANN, J. J.

(1987) *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Ed. Península. Colección Nexos. 1ª edición.

WITTKOWER, R. y M.

(2006) *Nacidos bajo el signo de saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra. 8ª Edición.

Páginas Web:

Museo Cappella de Sansevero

<http://www.museosansevero.it> (día de la consulta: 9/7/2011)

HAWTHORNE, N. “El velo negro del pastor”:

<http://elespejogotico.blogspot.com> (día de la consulta: 13/7/2011)

Filmografía:

CLOUZOT, H. G.

(1956) *El misterio Picasso*. 75 min. Guión: H. G. Clouzot y Pablo Picasso. Música: Geroges Auric. Fotografía: Claude Renoir. Productora: Filmsonor S. A. Premio Especial del Jurado en el festival de Cannes.

GREENAWAY, P.

(1996) *The Pillow Book*. 123 min. Guión: Peter Greenaway. Música. Brian Eno. Fotografía: Sacha Vierny. Producción: Kees Kasander.

Agradecimientos

Debo agradecer la desinteresada y sincera opinión crítica con la que han abordado este proyecto: En primer lugar, a mi familia, y en concreto, a mi padre, Jesús Ruiz Bravo, a mi madre, Pilar Bago Pastor y a mi hermana, Berta Ruiz Bago, por el eterno e inagotable entusiasmo y curiosidad que me transmiten cada día. En segundo lugar a mi tutora, Aurora Fernández Polanco, por las referencias y las directrices dadas, que han sido claves para la redacción de este trabajo. En tercer lugar, a Jaime Gil Sánchez, profesor de serigrafía de la facultad de BBAA de Madrid, por sus largas conversaciones y la aportación de infinitos puntos de vista, que me han servido para clarificar cuestiones en las que nunca habría pensado de no haberlo conocido. En cuarto lugar, a mis compañeros y amigos, en especial a Prisca Jourdain Van der Smissen, a Sandra Blanca Aranda y a Carlos Cartaxo Iglesias, porque en su formación artística y personal han contribuido a la mía. Y por último, al ser hijo de profesores, no puedo dejar de valorar el esfuerzo y la pasión con las que me han enseñado los profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: Víctor Chacón Ferrey, Carmen Pérez, Ramón Díaz Padilla, Paloma Peláez Bravo, Manuel Ayllón Arijá, Mariano Villegas, José Sánchez Carralero, Manuel Huertas Torrejón, Víctor Fernández Zarza, Josu Larrañaga Altuna, Joaquín Perea, Antonio Muñoz Carrión, Luis Mayo Vega, Juan Cabrera (profesor de la Facultad de BBAA de Granada) y Aurora García Galán (profesora de la Escuela de Artes José Nogué de Jaén). Todas estas personas han sido de una ayuda inestimable y jamás podré agradecerles y lo que han supuesto en mi vida.



Jesús Ruiz Bago (Jaén, 1986). Licenciado por la Facultad de BBAA de la UCM (2009). Beca del Palacio del Quintanar de Segovia, Beca de colaboración del Ministerio con el Departamento de Dibujo I (UCM) y Beca de colaboración honorífica para éste mismo departamento durante los cursos 2009/10 – 2010/11. Premio Joven de la “VIII Bienal de artes plásticas Ciudad de Albacete en 2008, Mención de Honor consecutiva en el premio del curso de pintura de la Fundación Santa María de Albarracín de Teruel (2008/09) y Mención de Honor en el Premio de Pintura de la Fundación Valparaíso (2009). Su obra ha sido seleccionada en concursos nacionales como el: IV premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, IV concurso de Pintura y Escultura figurativa de la Fundación Fran Daurel, premio jóvenes creadores de la Calcografía Nacional, VIII premio de dibujo de la Academia de BBAA de Nuestra señora de las Angustias (Granada) en 2009 y en el premio de grabado Carmen Arozena en 2011. Del 2009 a 2011 realiza el Máster en Arte, Creación e Investigación de la UCM, del que surge el proyecto *El velo pintado* dirigido por la profesora Aurora Fernández Polanco, el cual ha sido seleccionado para participar en la feria de IKAS Art 2011.

C/ Gaztambide, nº 56 - 4º A. 28015 (Madrid)
jesusruizbago@hotmail.com
tlf.: 637222579